ИСКУССТВО КИНО 12 1966

ПРОШЛО ДЕСЯТЬ ЛЕТ, КАК СКОНЧАЛСЯ ВЕЛИКИЙ СОВЕТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФИСТ, ИСТИННО НАРОДНЫЙ ХУДОЖНИК.

АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ ДОВЖЕНКО.

В ОДНОМ ИЗ БЛИЖАЙШИХ НОМЕРОВ ЖУРНАЛ ПОМЕСТИТ НОВЫЕ ОТРЫВКИ ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК А. ДОВЖЕНКО.

ДОВЖЕНКО-ПИСАТЕЛЮ ПОСВЯЩЕНО ИССЛЕДОВАНИЕ ВИКТОРА ШКЛОВСКОГО. АКТЕР СЕМЕН СВАШЕНКО РАССКАЖЕТ О ТОМ, КАК РОЖДАЛСЯ ЗНАМЕНИТЫЙ ТАНЕЦ ВАСИЛЯ В «ЗЕМЛЕ».

НА ФОТО: А. П. ДОВЖЕНКО НА СЪЕМКАХ.

Анна МАНЬЯНИ

Содержание

Киноцентр. Каким ему быть? 1

К 25-летию РАЗГРОМА ГИТЛЕРОВСКИХ ВОЙСК ПОД МОСКВОЙ

Илья КОПАЛИН. Вспоминая те дни... 3

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Ан. ВАРТАНОВ. Шаг в сторону 11
Лев РОШАЛЬ. В пути... 15
Вен. ГОРОХОВ, Б. ГАЛАНТЕР. Послесловие к фильму 17
А. ДОРОХОВ. А знание приходит попутно . . 19
Н. КАСПЭ, В. ЗЛОТОВ. «Почему скачет мяч?» 21

И. КАВАЛЕРИДЗЕ. «Мы разносчики новой веры» 24

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Е. МЕЖОВ. А существует ли телефильм? . . 35

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ . . 40

ЗА РУБЕЖОМ

К. ПАРАМОНОВА. Заметки о румынском кино 41
Ф. ХИТРУК. Сто восемь встреч 49
Кевин БРАУНЛОУ. Чаплин снимает «Княжну из Гонконга» 56
Л. АННИНСКИЙ. «Без надежды» 60
А. АЛЕКСАНДРОВ. «Нежная кожа» 63
Отовсюду 66
С. ФРЕЙЛИХ. Наш содруг Любомир Лингарт 76

СЦЕНАРИЙ

Э. ДУБРОВСКИЙ, С. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ. Сказочник из Сандагоу 77

ФИЛЬМОГРАФИЯ 135

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» за 1966 год 138

ИСКУССТВО КИНО 12 1966

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
и
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Год издания 36-й

КИНОЦЕНТР. КАКИМ ЕМУ БЫТЬ?

В наши дни, когда руководство всей жизнью страны ставится на последовательно научные основы, как никогда возрастает роль марксистско-ленинской теории.

На XXIII съезде КПСС говорилось: «Буржуазные противники в последнее время стали утверждать, что наша партия и Советское правительство интересуются лишь техническими науками и связанными с ними отраслями естествознания. Это утверждение лишено всяких оснований, так как вся наша деятельность опирается на прочный научный фундамент, на самую передовую теорию общественного развития. Марксизм-ленинизм является наукой, на основе которой осуществляется руководство развитием общества и формирование личности. Марксистско-ленинская философия давно уже стала методологией научных исследований во всех областях знания. Социологические исследования, основанные на материалистическом понимании истории и обобщающие конкретные факты жизни социалистического общества, с каждым днем играют все большую роль в решении практических вопросов — политических, производственных, воспитательных».

Существенна роль теории и в жизни советского киноискусства. Вспомним научные труды С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко. Их теоретические поиски, открытия взяты на вооружение не только кинематографистами СССР, но и передовыми художниками всего мира. Однако, с гордостью оглядываясь на эти завоевания теоретической мысли кинематографистов, мы должны признать справедливость упреков творческих работников в адрес современного, сегодняшнего киноведения.

XXIII съезд КПСС в своей резолюции подчеркнул, что «важнейшей задачей советских ученых в области общественных наук является разработка проблем экономики, философии и социологии, истории и права в тесной связи с практикой коммунистического строительства».

Отвечает ли в полной мере этому требованию партии и народа наша сегодняшняя наука о кино? Все ли хорошо в деятельности и киносектора Института истории искусств и киносектора Ленинградского института театра, музыки и кино? Всегда ли удается шагать в ногу с жизнью, со сложной и требовательной практикой современного кинематографа нашему журналу «Искусство кино»? Объединены ли все наши теоретические усилия единством действий?

В свете закономерных и строгих требований, предъявленных киноискусству партией, народом, особенно радостна весть о предстоящем создании Всесоюзного научного киноцентра.

Научному киноцентру предстоит решительно сблизить кинотеорию с практикой.

Научному киноцентру предстоит серьезно и глубоко заняться разработкой проблем социалистического реализма, партийности советского киноискусства, без ясного понимания которых невозможно движение вперед.

Редакция пригласила председателя Всесоюзной комиссии по кинотеории и кинокритике Союза кинематографистов СССР А. Е. Новогрудского и народного артиста СССР С. И. Юткевича поделиться мыслями о будущем Киноцентре.

Публикуя их высказывания, редакция начинает обсуждение вопроса: каким должен быть центр теоретической мысли советского киноискусства?

Р е д а к ц и я. Не расскажете ли вы о планах создания Всесоюзного научного киноцентра?

А. Н о в о г р у д с к и й. С удовольствием. Создание такого центра, на мой взгляд, отвечает насущным требованиям жизни.

Ведь совершенно ясно, что без серьезной разработки теории нельзя говорить о действительно научном подходе к проблемам развития самого влиятельного и самого распространенного искусства нашего века. Огромный вклад в кинотеорию внесли классики этого искусства — Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, несколько поколений советских киноведов. Но жизнь идет вперед, искусство обогащается новым творческим опытом, который требует глубокого, талантливого анализа. Всегда вызывал изумление тот факт, что в отличие от остальных искусств, опыт которых изучают специальные институты и академии, именно советское кино, занимающее столь важное место в духовной жизни наших современников, не имеет своего теоретического центра.

Созданием научного Киноцентра будет осуществлена многолетняя мечта творческих работников кино и киноведов. О назревшей необходимости организации научного киноинститута говорили многие делегаты Первого учредительного съезда Союза кинематографистов.

Правительство пошло навстречу этим пожеланиям и предоставило Союзу практические возможности создания Всесоюзного научного центра по разработке теории киноискусства. Это известие было воспринято кинематографистами с чувством благодарности и большой радости.

Р е д а к ц и я. Определился ли уже профиль будущего Киноцентра?

А. Н о в о г р у д с к и й. Пока в самых общих контурах. Они должны быть уточнены к моменту разработки проектного задания по строительству здания Киноцентра. Вот почему этот разговор в редакции (в затем и на страницах журнала) кажется мне очень своевременным. Чем больше кинематографистов примет в нем участие, тем лучше. Еще есть время обменяться мнениями, поспорить, подумать совместно о том, как наилучшим образом решить стоящую перед нами задачу: создать научный Киноцентр, деятельность которого рассчитана на десятилетия.

Р е д а к ц и я. Что вы думаете об основных линиях его работы?

А. Н о в о г р у д с к и й. Мне думается, что будущий институт (независимо от того, как он будет называться: институтом ли, академией или просто научным киноцентром) должен иметь широкую программу действий на самых разных направлениях: от философских и социологических аспектов развития киноискусства до

проблем современной кинорежиссуры, кинодраматургии, актерского и операторского мастерства.

Редакция. Имеются ли уже какие-нибудь наметки проектного задания по строительству Киноцентра?

А. Новогрудский. Только самые предварительные. Вернее, есть предложения, которые в принципе одобрены секретариатом правления нашего Союза и могут стать основой проектного задания.

Творческий коллектив Киноцентра, который объединит теоретиков и историков кино, должен иметь все необходимое для научной работы: отлично оборудованные рабочие помещения, научные кабинеты, просмотровые залы, монтажные столы, на которых каждый исследователь получит возможность просматривать фильмы так, как это ему нужно, останавливая ленту и рассматривая отдельные элементы фильма по многу раз, возвращаясь к эпизодам, которые его интересуют.

В научном центре будет создан большой справочно-реферативный аппарат; в специальном помещении будут расположены картотеки и досье, отражающие современное состояние и историю кино.

Другой важный комплекс в Киноцентре будет составлять фильмотека, располагающая своим постоянным фондом картин и «скользящим» фондом, то есть картинами, которые по заявкам научных работников будут доставляться с центральной базы хранения фильмов, какой является Госфильмофонд.

В том же здании разместится фундаментальная библиотека, где будет собрана советская и зарубежная литература по вопросам искусства, в частности по кино. По предварительным наметкам она должна быть рассчитана на 200 тысяч томов. Само собой разумеется, что сюда будут поступать периодические издания по искусству из всех стран мира.

Еще одним комплексом Киноцентра станет Центральный музей кинематографии СССР, располагающий несколькими большими залами, где разместятся экспонаты, раскрывающие весь путь развития киноискусства. Кроме того, несколько залов будет предназначено для сменных выставок, посвященных творчеству отдельных деятелей киноискусства или отдельным областям кинематографии.

Намечается также создание при киномузее специальных кабинетов по изучению творческого наследия классиков советского киноискусства: Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, бр. Васильевых, Дзиги Вертова.

При Киноцентре должен действовать центральный кинолекторий с большим просмотровым залом, где будут читаться лекции о киноискусстве и демонстрироваться лучшие фильмы разных стран.

Вот предварительные соображения, которые могли бы лечь в основу проектного задания по строительству Всесоюзного научного Киноцентра.

Мечта советских кинематографистов — чтобы этот центр был создан возможно быстрее и чтобы он вступил в действие к 50-летию советской кинематографии, которое будет отмечаться в августе 1969 года.

Редакция. Вы сказали, что Киноцентр объединит научные кадры кинематографистов. Как понять это слово: «объединять»?

А. Новогрудский. Я имел в виду следующее. Советское киноведение достигло довольно высокого уровня развития. В этой области трудится много даровитых людей, которые, однако, сейчас разобщены. Силы киноведов распылены по маленьким ячейкам, работают они без общего плана, без серьезной технической базы. Речь идет о том, чтобы деятелей науки о кино собрать в этом будущем институте, как бы он ни назывался.

Редакция. А при новой организации сохранятся ли другие киноведческие организации в Москве, Ленинграде, Киеве и т. д.?

А. Новогрудский. Мне кажется, что неверно было бы ликвидировать те киноведческие исследовательские группы, которые действуют в союзных республиках и занимаются преимущественно изучением истории национального киноискусства. Такие организации, вероятно, останутся и будут развиваться. Будущий Ки-

ноцентр послужит базой также и для их работы. Из этих организаций Киноцентр будет также черпать свои творческие кадры.

С. Ю т к е в и ч. Меня всегда чрезвычайно волновал вопрос о том, что научные работники, занимающиеся историей или теорией киноискусства, находятся в самом невыгодном положении по сравнению со своими собратьями в других областях исследовательской работы.

Невозможно представить себе библиотеку без книг, тогда это не библиотека.

Мы, работники Института истории искусств (а я имел честь вместе с С. М. Эйзенштейном быть одним из основателей сектора кино в этом институте), всегда мечтали о создании подлинно научной истории и теории советского и мирового кино на основе изучения главного предмета нашей науки — фильмов.

К сожалению, исторический парадокс заключается в том, что за это время в стенах нашего ВГИКа, и в Ленинграде, и в национальных республиках выросло большое количество талантливых исследователей — теоретиков, историков, киноведов разных поколений и возрастов, которые умудряются без необходимого научного аппарата и оснащения изучать наше искусство и выпускать книги, заслужившие признание не только у нас, но и за рубежом. Когда мы с С. М. Эйзенштейном пришли в Академию наук СССР с предложением создать сектор кино, то даже самые благожелательные к нам люди заявляли, что история и теория кино как серьезные научные дисциплины не существуют. И вот, несмотря на такое полупрезрительное отношение и на отсутствие технического оборудования и научного аппарата, даже самого элементарного, за эти годы выросло большое количество действительно талантливых исследователей и теоретиков кино.

Таким образом, с организацией так называемого Киноцентра, собственно, осуществится наша давнишняя мечта о создании условий для полноценной научной работы. Это должно, наконец, объединить всех изучающих теорию и историю киноискусства.

Кстати, я не согласен с А. Е. Новогрудским по одному вопросу. Я имею в виду организационную структуру будущего Киноцентра.

Ведь в самом слове «киноцентр» заключается понятие концентрации киноисследователей, ныне разобщенных, вследствие, еще раз повторяю, недооценки их работы и неуклюжей организационной структуры.

Создание Киноцентра должно послужить первым шагом к решительному, прежде всего организационному объединению всех элементов, необходимых для развития подлинной науки в кинематографии, а это значит, что в него должны влиться такие учреждения, как Государственный архив кинофотофонодокументов, как Госфильмофонд с его научными кадрами, кинотеатром, музейные ячейки, влачащие ныне кустарное существование при киностудиях, и т. д.

Справедливо критикуя недостатки научных киноучреждений капиталистических стран, не грех воспользоваться опытом таких из них, завоевавших себе прочную мировую репутацию, как Британский киноинститут, Американская киноакадемия, Французская синематека. Можно назвать еще Киноцентр в Риме, а также целый ряд научно-исследовательских учреждений в социалистических странах, в частности в Чехословакии и Польше.

Таким образом, мне кажется, что наш Киноцентр должен представить своеобразную, не будем бояться этого слова, академию, организационно объединяющую под своей крышей все наиболее талантливые и активные силы, работающие в области теории и истории советского и мирового киноискусства.

А. Н о в о г р у д с к и й. Однако в чем же предмет нашего спора?

С. Ю т к е в и ч. В организационной нечеткости, которая, по-моему, заложена в вашей весьма правильной принципиально программе. Сохранение отдельных ячеек, где люди будут продолжать кустарно работать, после организации Киноцентра мне кажется нецелесообразным. Я понимаю, что это соображение вызовет наибольшие споры, протесты и возражения. Но жизнь сразу подскажет необходимость объединения сил, потому что наибольшей нашей бедой являлась их разъединенность.

А. Новогрудский. У нас с вами по существу спора нет, потому что и я говорил, что речь идет о собирании творческих сил киноведения. Я подчеркнул только, что в союзных республиках или в Ленинграде могут плодотворно действовать существующие научные учреждения, для которых Киноцентр станет надежной базой, выполняя также координационные функции.

С. Юткевич. Это бесспорно. Но я хотел бы уточнить еще один пункт.

Мне кажется, что Киноцентр не должен рассматриваться как некий центр обслуживания, имеющий, так сказать, чисто потребительское, подсобное значение для тех, кто ведет научную работу в области кино.

Основной и первой задачей такого Киноцентра является создание исторических и теоретических трудов, критических, монографических и справочных по всем вопросам кинематографии.

Редакция. Киноцентр должен служить не только для организационного объединения людей, приходящих сюда со своими индивидуальными планами или, выражаясь академически, планкартами, он должен стать центром, диктующим политику в области теории и истории кино. У него должен быть очень квалифицированный Ученый совет, который может состоять из представителей его филиалов и отделений.

Здесь должна вырабатываться программа действий на всех участках. И, таким образом, вместо маленьких, второстепенных «темочек» будут выдвинуты те проблемы, которые действительно значительны и насущны. Хотя это не должно исключать той индивидуальной заинтересованности, с которой авторы, наши исследователи, должны приходить в свой Киноцентр.

С. Юткевич. То есть социалистическая организация и планирование должны быть наконец внесены и в область научно-исследовательской работы.

Редакция. С этой точки зрения, киносектор Ленинградского института театра, музыки и кино, к примеру, мог бы существовать как ленинградское отделение Киноцентра — не правда ли?

С. Юткевич. Конечно. Я должен сказать, что на этот киноинститут, киноцентр, киноакадемию, не важно, как он будет называться, должна быть возложена еще одна задача. Я надеюсь, что в ближайшем будущем такие дисциплины, как теория и история кинематографии, будут включены в программу не только специальных учебных заведений, но и наших университетов, пединститутов, и, наконец, может быть, их начнут проходить и в средней школе и во всех учреждениях, куда так или иначе уже явочным порядком проникает кино как явление общественного и научного порядка. И вот как раз на Киноцентр и должна быть возложена задача составления программ, практического и теоретического руководства педагогическими кадрами, то есть ответственность за настоящую большую просветительскую и научную работу вокруг кино. Здесь недостаточно существования только одного кинолектория или кинозала, который бы регулярно показывал кинофильмы мирового репертуара, предваренные вступительными словами, сопровождаемые лекциями. Сейчас, кстати, хорошим прообразом такого вида работы является деятельность кинотеатра, организованного Госфильмофондом в Москве, и надо сказать, что из его практики уже видно, что 300-местный зал никак не способен удовлетворить возросшие запросы зрителей.

Мне кажется также, что должен быть создан фонд 16- и 8-миллиметровых фильмов всех жанров, в котором будет представлена не только классика игровой кинематографии, но и фильмы научно-популярные, документальные и мультипликационные, то есть те, которые имеют наименьшее прокатное и коммерческое распространение. При помощи Киноцентра надо практически внедрять все эти картины на школьные, университетские, клубные экраны, в любительские кружки. Именно в этом я усматриваю роль настоящей пропаганды, которая заключается не только в том, чтобы эпизодически организовывать отдельные кинолекции, сеансы или концерты, но регулярно, пользуясь большим каталогом узкопленочных фильмов, выдавать их так, как выдает Ленинская библиотека книги для того, чтобы их читали.

Мне бы хотелось сказать, что будущий Киноцентр ни в коем случае не должен вообще замыкаться в кругу чисто кинематографических интересов. Связи кинематографического искусства с остальными искусствами необычайно важны и полезны. И то положительное, что есть и в киносекторе Института истории искусств и в Ленинградском институте театра, музыки и кино, заключается в органической связи между искусствами: там рядом существуют секторы театра, музыки, изобразительных искусств. В этой части работу будущего Киноцентра тоже надо тщательно продумать.

Здесь, мне кажется, следовало бы воспользоваться опытом Британского киноинститута, при котором имеется библиотека, непрерывно пополняющаяся не только периодическими изданиями, но и изданиями теоретическими, и историческими, и всякими другими по разным областям искусства.

Редакция. Еще один вопрос А. Новогрудскому. Предполагается ли при Киноцентре как-то организовать издательское дело?

А. Новогрудский. Киноцентр должен иметь не только издательский сектор, но и небольшую базу для печатания своих трудов, хотя несомненно, что он будет пользоваться и услугами других издательств.

Вместе с тем думаю, что было бы хорошо, если бы Киноцентр имел хотя бы небольшую базу для создания специальных фильмов.

С. Юткевич. Совершенно правильно. Можно было бы выпускать экспериментальные фильмы. В некоторых из них могут разрабатываться творческие проблемы чисто кинематографического порядка.

Редакция. Например, фильм о методологии монтажа.

С. Юткевич. Возможны также эксперименты в области кинематографической техники, которые не могут быть осуществлены на обычных киностудиях.

Наше кино владеет бесспорными богатствами, которые мы, к сожалению, уже в какой-то мере растеряли. Ведь для работы каждого исследователя и теоретика кино необходимы два элемента.

Первый — это фильмы. Второй — документация, связанная с фильмами, которая заключается не только в бумагах и даже не только в сценариях (хотя у нас нет и архива, где бы собирались сценарии). При осуществлении фильмов проводится огромнейшая работа режиссерами, художниками, операторами над изобразительной частью фильмов, композиторов — над партитурами. И весь этот накопленный советской кинематографией опыт находится «в нетях». Он или рассеян по личным архивам отдельных киноработников или частично собран в маленьких дозах на таких микробазах, как киномузеи при «Мосфильме» и «Ленфильме», или при ВГИКе.

В постоянно действующем научно-исследовательском центре должно найти место богатейшее наследство, оставшееся нам от Эйзенштейна, от его библиотеки, которая, увы, до нас не дошла в полном объеме. Там должны найти место архивы Пудовкина, Довженко, Вертова и всех выдающихся деятелей советского кино.

Кроме того, надо собрать туда фотографический, сценарный, постановочный, иконографический материал, который сейчас разбросан по самым разным и отнюдь не предназначенным для хранения местам. И материал этот должен быть доступен не только кинематографистам, но и зрителям.

А. Новогрудский. Я очень рад, Сергей Иосифович, что вы упомянули об одном чрезвычайно важном разделе работы Киноцентра, вспомнив о зрителях.

Речь идет не только о доступности ценного научного материала, который будет собран в Киноцентре. Тут пойдет речь еще и об изучении зрителя.

С. Юткевич. Должно проводиться не только социологическое, но и психологическое изучение зрителей, то, что пытались делать во Франции в Сорбонне фильмологи.

А. Новогрудский. Безусловно. И об этом надо подумать при составлении проектного задания. Сегодня при массовом анкетировании зрителей, например, нужны счетно-вычислительные машины.

Редакция. А как вы представляете себе будущие взаимоотношения Киноцентра со ВГИКом?

А. Новогрудский. Я думаю, что должно быть очень тесное сотрудничество двух институтов, делающих общее дело, и что Киноцентр будет в какой-то степени подкреплять научную работу кафедр ВГИКа, а также помогать подготавливать педагогические кадры для наших вузов.

Редакция. В Римском киноцентре существует учебный отдел. Не думаете ли вы, что, может быть не сразу, у нас будет то же? Имеется в виду сближение Киноцентра и ВГИКа.

А. Новогрудский. Возможно, что процесс развития к этому и приведет рано или поздно. Однако сейчас ставить этот вопрос, по-моему, преждевременно.

С. Юткевич. У нас в кино страшно разрослись атавистические привычки разобщения, местничества. И так как все время что-то непрерывно разъединяют, что-то закрывают, то каждый борется за сохранение своих «наделов». А может быть, наконец наступит исторически закономерный процесс собирания, концентрации и решительной борьбы со всякими местническими настроениями в области науки о кино. Мне кажется, что сам ВГИК прежде всего заинтересован в существовании Киноцентра и в тесной организационной связи с ним.

Редакция. ВГИК, очевидно, стремится, чтобы в его стенах работали лучшие научные силы. И существование Киноцентра поможет осуществить это стремление.

С. Юткевич. Насчет выпуска печатных изданий я хотел бы добавить, что это должно быть не правом, а обязанностью Киноцентра. Он должен своими силами выпускать как периодические теоретические издания, так и работы своих сотрудников. Это не значит, что будут ликвидированы возможности издания этих трудов и в других издательствах. Но возложить эту обязанность на такой Киноцентр необходимо, предоставив ему для этого технические условия.

А. Новогрудский. Как я говорил, эта задача в принципе бесспорна. Но вряд ли можно думать о том, чтобы в пределах Киноцентра сразу создать полиграфический комбинат, который мог бы издавать на необходимом уровне труды по кино. Это опять-таки дальнейшая перспектива. Сегодня речь идет о том, чтобы Киноцентр имел возможность систематически публиковать свои труды в виде бюллетеней или отдельных изданий.

С. Юткевич. Возможно, было бы целесообразно, чтобы и наш журнал стал органом будущего Киноцентра. Тогда и его теоретический уровень тоже поднимется, не правда ли?

Очень хочется только, чтобы эти наши коллективные мечты с известными поправками, которые внесет жизнь, не привели бы к несколько упрощенному пониманию роли будущего Киноцентра.

Редакция. А как должны, по-вашему, сочетаться деятельность Киноцентра и Бюро пропаганды нашего Союза?

С. Юткевич. Как мы уже говорили, пропаганда все равно останется обязанностью Союза и его Бюро пропаганды и других организаций, занимающихся этим ответственным делом. Но они будут получать соответствующую помощь книгами, фильмами, людьми в научном Киноцентре. Очень важно, чтобы идея создания большого, ответственного теоретического центра не подменялась какими-то более узкими, потребительскими интересами.

Редакция. Спасибо. В ближайшее время мы продолжим обмен мнениями о задачах и возможностях научного Киноцентра. Интересно было бы выслушать прежде всего мнение руководителя киносектора Института истории искусств С. Фрейлиха и заведующей сектором кино Ленинградского института театра, музыки и кино Я. Маркулан, а также руководителей Госфильмофонда и Государственного архива кинофотофонодокументов.

К 25-летию разгрома гитлеровских войск под Москвой

Киноплакат 1942 года

Вспоминая те дни...

Когда я вспоминаю работу над фильмом «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», в памяти сразу встают суровые дни октября сорок первого года.

Насторожившаяся, затемненная по ночам, суровая Москва. На улицах баррикады из мешков с песком, подъезды некоторых домов превращены в амбразуры, из которых торчат стволы пушек и пулеметов. Фашисты рвутся к столице, хотя каждый шаг стоит им крови. Еще бы! Ведь Гитлер сулит им, что со взятием Москвы конец войне.

Все киностудии эвакуированы в глубь страны, в том числе и основной состав нашей студии кинохроники. Только небольшая часть творческих и технических работников осталась в Москве для обработки материалов, поступающих с фронтов, для съемок в Москве и на подступах к городу. В эти дни на экраны начинает выходить киножурнал «На защиту родной Москвы». Полтора десятка номеров журнала — это правдивая и яркая летопись о Москве и москвичах тех дней, об их героизме, мужестве, стойкости духа, вере в победу над злобным врагом.

Пустые и мрачные павильоны киностудии в Лиховом переулке (сюда, в центр города, в конце октября переехала из Брянского переулка студия кинохроники), холодные монтажные комнаты, гулкие коридоры. Но именно здесь был боевой штаб фронтовой кинохроники. А когда враг был уже на подступах к Москве, студия стала и казармой. Сюда ночью возвращались и отсюда утром уезжали на фронт операторы.

Но вот наступили незабываемые дни — доблестная Красная Армия перешла в наступление, и враг начал откатываться от столицы.

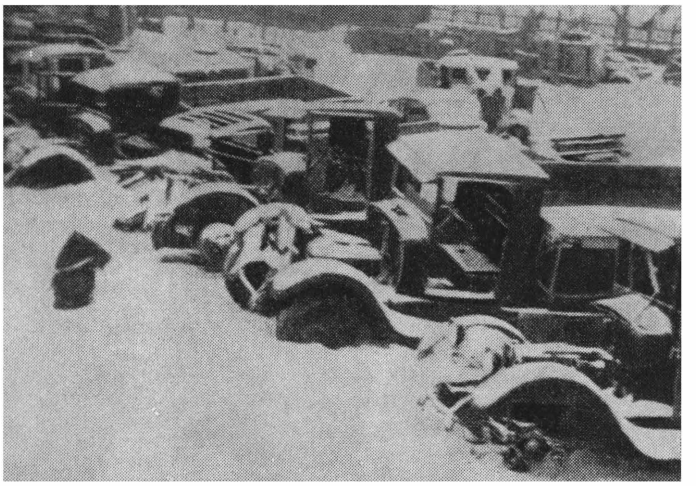
Автору этих строк и режиссеру Леониду Варламову была поручена работа над фильмом о героической обороне Москвы и о разгроме фашистских полчищ под Москвой. Нужно ли говорить, с каким глубоким волнением и чувством большой ответственности приступали мы к этой работе. 15 операторов снимали наступление наших войск. Вот их имена: И. Беляков, Г. Бобров, Т. Бунимович, П. Касаткин, Р. Кармен, А. Крылов, А. Лебедев, Б. Небылицкий, Б. Макасеев, М. Шнейдеров, В. Штатланд, А. Щекутьев, А. Эльберт, В. Соловьев, С. Шер. Они приезжали с фронта радостные, возбужденные, привозили десятки тысяч метров пленки, на которой были зафиксированы тысячи интереснейших эпизодов, факты героических событий этой исторической эпопеи. Казалось, что невозможно уложить все это в одно законченное произведение, что из ценнейшего материала

трудно что-либо выбросить, что все важно и нет ничего второстепенного. А между тем требовались лаконичность, законченность формы, простота конструкции. Мы разработали план построения фильма. Каждый из операторов получает четкую задачу. Каждый снимает то, что дополняет и углубляет эпизоды будущей картины. Конечно, не все можно было предусмотреть и учесть. В ходе съемок рождались новые и новые эпизоды. Операторы шли вместе с бойцами, их материал был овеян дыханием жарких, кровопролитных боев. Операторы П. Касаткин и Т. Бунимович вылетали на бомбардировщиках, снимая бомбежку колонн врага. Г. Бобров снял эпизод взятия в плен фашистских вояк, спрятавшихся в подвале избы. Б. Небылицкий снимал бой за Калинин и освобождение этого города. Битву за Волоколамск снимали Р. Кармен и Г. Бобров.

На всем пути отступления оставались следы изуверства фашистских убийц. На глазах оператора А. Эльберта догорала изба и тлели тела сожженных красноармейцев. На станции Маклец операторы А. Крылов и М. Шнейдеров сняли страшную картину: тысячи колхозников тушили горящий элеватор, спасая хлеб, подожженный гитлеровцами. В. Соловьев и С. Шер снимали разгромленную Ясную Поляну. Мы смотрели материал, и сердца сжимались от боли: разгромлен домик Чайковского в Клину, сожжен домик Чехова в Истре, взорван храм Новый Иерусалим — величайшее творение Казакова и Растрелли. И на всем пути отступления трупы замученных, расстрелянных советских людей.

Надо было как можно скорее сделать фильм! Скорее показать народу и звериное лицо фашизма и плоды нашей первой победы. И мы торопились. День и ночь сидели за монтажными столами. У монтажниц мерзли руки, они не уходили в убежище и при воздушных тревогах. За десять дней фильм был смонтирован. Писатель П. Павленко, поэт А. Сурков, композитор Б. Мокроусов, музыкальный оформитель В. Смирнов вместе с нами смотрели немой вариант фильма, решая

«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой»



«Разгром немецко-фашистских войск под Москвой»

задачу его звукового оформления. Так появились и павленковский текст, лаконичный, простой и суровый, и песня Б. Мокроусова на слова А. Суркова.

Наступил последний этап работы над фильмом — озвучание. В холодном павильоне собрались музыканты. Потрясенные увиденным на экране, они долго не могли начать играть. Волнение охватило всех, кто впервые видел и поля Подмосковья, усеянные разбитой, брошенной вражеской техникой (удачно снятой оператором И. Беляковым с самолета), и зверства фашистских извергов. Лились звуки бессмертной Пятой симфонии Чайковского, а за стенами павильона гудела сирена воздушной тревоги, гремела канонада зениток. Прерывали запись. Музыканты обогревали застывшие пальцы, но никто не хотел уходить в убежище. 31 декабря 1941 года фильм был закончен. Успех его превзошел все наши ожидания. Да это и понятно. Ведь фильм рассказывал о нашей первой победе, которая пришла на смену горькому и мучительному отступлению. Он вселял уверенность в окончательный разгром врага, показывал человеконенавистническую суть фашизма, звал к расплате с врагом за горе и страдания.

Фильм был отпечатан тиражом в тысячу копий—небывалый тираж для военного времени. Только в Москве он демонстрировался в 20 кинотеатрах, вызвав широкий отклик прессы и зрителей.

Копии фильма были отправлены в Англию, Америку, Иран, Турцию и другие страны. Американская Академия киноискусства и науки присудила ему премию «Оскар». Ассоциация критиков признала его лучшим документальным фильмом года.

25 лет прошло со дня разгрома фашистских войск под Москвой, и фильм об этом великом историческом событии живет как яркое и правдивое свидетельство стойкости и мужества защитников столицы нашей Родины—Москвы. Живет как свидетельство бесстрашия наших фронтовых кинооператоров, запечатлевших незабываемые дни обороны столицы, вписавших яркие страницы в летопись героических подвигов советских людей, освободивших мир от фашизма.

Илья КОПАЛИН

Ан. ВАРТАНОВ

Шаг в сторону

Режиссер Виктор Туров вошел в кинематографию фильмом, принятым одинаково радушно и зрителями и критиками, Удача картины «Через кладбище» заставляла надеяться на продолжение и, как и всякая первая удача, предостерегала самого художника от самоповторения, от быстрой профессионализации в узком смысле понятия.

Это вопрос, который всегда волнует, когда речь идет о творчестве — будь то поэт, композитор или скульптор. Но особенно важен он сегодня для киноискусства: из стен ВГИКа в последние годы выходит немалое число профессионалов, но немногие становятся настоящими мастерами.

— Что это за противопоставление профессионализма искусству в кино?— спросит читатель. — И к чему весь этот разговор, если речь идет о конкретном режиссере, снявшем конкретный фильм?

Попытаюсь объясниться. Никакое искусство невозможно без школы, без усвоения азов ремесла. И надо сказать, что режиссеры-вгиковцы вполне уверенно чувствуют себя на площадке— кинематографисты, начинавшие свой творческий путь тридцать или двадцать лет тому назад, не могли похвастать той свободой владения приемом, какую демонстрируют сегодня многие дебютанты.

Но как часто, однако, борьба с кинематографической рутиной, с которой когда-то начинали наши ныне уже не молодые режиссеры, переходит подчас в новую, «модерную» разновидность рутины, гораздо более страшную. Не косность формы, а косность содержания порой угрожает молодым.

Каждый новый шаг художника — это прежде всего движение мысли, определяющее степень зрелости режиссера.

И вот этот второй шаг сделан. Снят фильм «Я родом из детства»* — произведение, демонстрирующее совершенно очевидное родство с фильмом «Через кладбище» и вместе с тем свидетельствующее о еще более очевидных различиях. Картина, сделанная с полной отдачей сил и таланта, с желанием сказать людям нечто важное для них.

Прежде всего — о том общем, что есть в обеих картинах. О том, что позволяет сделать выводы о творческих пристрастиях Виктора Турова.

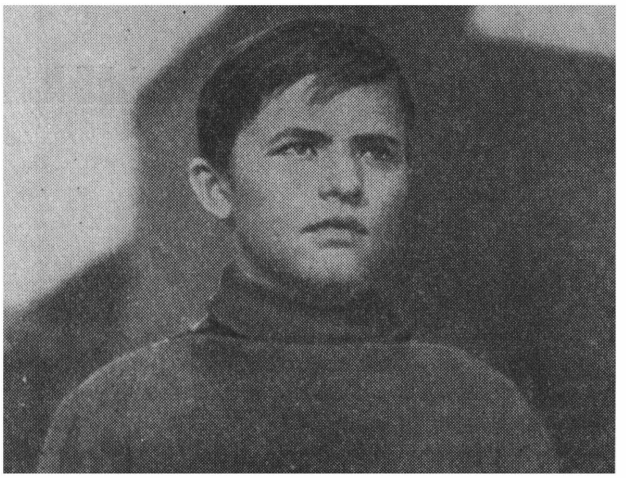
Туров относится к тому типу художников, которые менее всего склонны сочинять, выдумывать. Он рассказывает то, что сам пережил и перечувствовал. Фильм «Я родом из детства», как и «Через кладбище», связан с войной, в центре повествования и там и тут подростки — ровесники автора, каким он был в ту пору. В нашей кинематографической критике почему-то не принято (в отличие, скажем, от критики литературной) исследовать автобиографические истоки того или иного произведения: мешают извечные споры о том, кто является автором фильма— сценарист или режиссер.

Уже в фильме «Через кладбище» можно было уловить интонации рассказа от первого лица. Теперь я могу сказать точнее: это стремление снова вернуться к тому, что видел Туров глазами ребенка. Он был совсем мальчишкой, когда началась война и немцы ворвались в Белоруссию. Его отец воевал в партизанском отряде и погиб, а его самого вместе с матерью отправили в Германию, в лагерь под Аахеном. Лишь в 1945 году вернулся Туров на родину.

Своей картиной режиссер сумел рассказать и об отце своем, и о матери, и о старших братьях, хотя, конечно, не задавался целью воссоздания автобиографии.

В фильме «Я родом из детства» нет полного совпадения обстоятельств и ситуаций с подлинными, хотя сходство мотивов сохраняется, даже, пожалуй, обостряется. Некоторые из героев, как и режиссер, были угнаны в Германию и также весной сорок пятого года вернулись домой.

* Сценарий Г. Шпаликова. Постановка В. Турова. Оператор А. Княжинский. Художник Е. Ганкин. Композитор Е. Глебов. Звукооператор К. Бакк. Редактор В. Гузанов. «Беларусьфильм», 1966.



«Я родом из детства»

Раскрывая тему войны в плане становления личности, режиссер открыто заявляет о своей приверженности к лирическому кинематографу. А если говорить точнее, к искусству, стремящемуся стать средством фиксации чувств, документом эмоций. Поэтому в его творчестве подтекст становится подчас важнее текста, а разнообразные формы комментария к событиям — значимее самих событий.

В фильме «Через кладбище», поставленном по повести П. Нилина, писателя, склонного к драматически-напряженному, острому сюжету, приверженность В. Турова к ассоциативности была почти незаметна; зрители, склонные видеть в кинопроизведении увлекательную историю, были удовлетворены рассказом о том, как Михась и Василий Егорович готовили взрывчатку для партизан. Сегодня, размышляя о картине «Через кладбище» уже под впечатлением нового фильма, понимаешь, что главными для художника (и наиболее удавшимися) были лирические сцены. Партизанский лес, звучащий обрывками речи, голосов, с его подробностями походного быта, беглый, малозначащий разговор Михася с некрасивой девочкой, что провожает его на задание, похороны младенца на сельской окраине — калейдоскоп этих и подобных им частностей из деталей второго, а то и третьего плана вдруг превращается в главное, художественно выразительное. Они проясняют характеры героев, их чувства и мысли, поступки.

Я остановился столь подробно на этом качестве предыдущего фильма Виктора Турова, потому что в «Я родом из детства» предпринята попытка и вовсе освободиться от цельного, увлекательного сюжета, обратившись исключительно к воссозданию эмоциональной хроники времени. Замысел сценариста Г. Шпаликова и режиссера В. Турова примерно таков: из набросков, деталей, заметок, не имеющих между собой явственной сюжетной связи, создать произведение целостное, раскрывающее изнутри характеры людей, их переживания, ощущения. В соответствии с этим замыслом авторы включают в свой фильм весьма разнородный материал: ведь известно, что к миру наших чувств подчас оказывается причастным самое неожиданное, лежащее где-то на периферии жизни обстоятельство, в то время как основные события оттесняются в памяти, отходят куда-то вглубь, как бы растворяются в сознании.

Авторы фильма рассказывают о своих сверстниках, подростках, для которых весна сорок пятого года стала двойным рубежом: кончилась война и прошло детство. Связь этих двух находящихся в разных системах отсчета понятий, вех не раз становилась предметом искусства, в том числе и кинематографа. Но художники по преимуществу обращали внимание либо на скрупулезный анализ обстоятельств, сформировавших молодого героя, либо на поэтическую метафору, заключенную в сопоставлении: весна мира — цветение молодости. Шпаликов и Туров избрали третий путь: отказавшись от прозы и поэзии в их чистом виде, они решили создать некий сплав — лирический дневник минувшего детства, в котором события, впечатления, мысли оставлены в присущей им внешней нестройности и случайности.

«Я родом из детства» — фильм, непременно требующий от зрителя сопереживания, приглашающий его вернуться к прошедшему, взбудоражить собственную память. Судить о дневнике, как известно, и чрезвычайно легко и чрезвычайно трудно. Легко принять все в нем как хронику чужой, незнакомой вам жизни, судить которую нельзя иначе, как с позиций самой этой жизни. Трудно разграничить в дневнике то, что имеет ценность для самого автора, для его биографии, и то, что стало частью биографии целого поколения. А биография поколения — это уже нечто большее, это история.

Зрителям, сверстникам авторов, нелегко будет выйти из-под власти навеянных этой картиной воспоминаний и попытаться язык эмоций заменить языком логики. Однако возникающее и все крепнущее ощущение, которое оставляет фильм, ощущение неудовлетворенности, требует объяснения. И тут для меня необходимо сопоставить авторский замысел и пути его реализации.

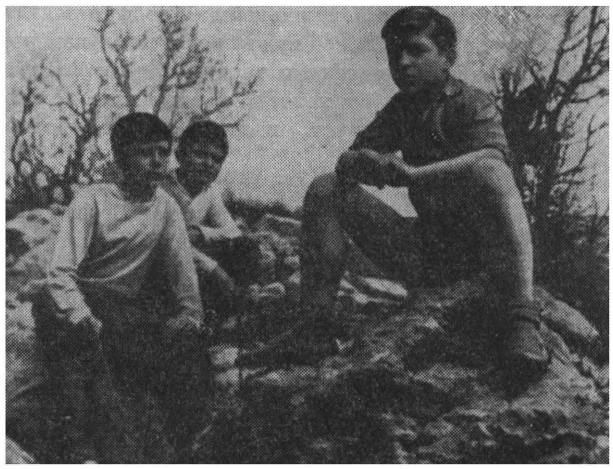
В этом фильме много деталей, обстоятельств, черт, которые многократно встречаются в искусстве, стали хрестоматийными. Это на поверхности, и в самом этом факте ничего страшного нет: детская память никогда не обходит общих мест, она не дифференцирует материал в зависимости от его новизны и значимости. Но когда детский дневник становится достоянием экрана и потому уже оказывается предназначенным для миллионов, возникает потребность и общие места увидеть свежо, меняется мера требовательности.

В фильме есть целый каталог таких вот общих мест, без которых, несомненно, нет весны сорок пятого, но которые в то же время не несут в себе ничего существенно нового. Это и встреча эшелона возвращающихся с фронта солдат, и урок в полуразрушенной школе, и рынок со спекулянтами, торговками семечками, с инвалидами и «блатными» песнями, госпиталь в школе, и раненые, обсуждающие репертуар местного кинотеатра, и многое, многое другое. Все необходимые, как, вероятно, убеждены авторы, приметы сливаются в беглое перечисление, не способное вызвать в нас новые чувства, ибо оказываются не только бледнее образов нашей памяти, но и остаются вне образной связи с окружающим.

Тем же общим местом становится, между прочим, и неоднократно включаемая в фильм хроника: то это праздник Победы и парад в Москве, то звучащий по радио левитановский голос. Мы помним, какой естественной, органичной жизнью жила хроника в одном из эпизодов фильма «Через кладбище» (где Михась, находясь в оккупированном немцами селе, рассматривает иллюстрированный немецкий журнал с фотографиями фашистских главарей). При всей своей непреднамеренности и сюжетной немотивированности это включение имело важнейший эмоциональный смысл: Михась с глазу на глаз встречался со своими врагами. Здесь же хроника остается эстетически инертной. Пожалуй, она даже вредит фильму: достоверность, присущая документальному материалу, подчеркивает сделанность эпизодов, которые, по замыслу авторов, должны были выглядеть предельно натурально.

Между тем одной только «натуральности» всегда мало. Потому что важно знать, чему она служит и как служит. А завершенности мысли подчас (и довольно существенно) недостает режиссеру и драматургу.

...Вот эпизод на станции, при встрече эшелона, прибывшего с фронта, когда какой-то капитан, узнав о гибели своих родных, пытается застрелиться: он мечется с револьвером по перрону, распугивая всех, до тех пор, пока его, мгновенно



«Я родом из детства»

сникшего, не разоружают... Надя, девушка, вернувшаяся из Германии, куда ее угнали во время оккупации, приходит в школу и спрашивает у учителя, сможет ли она учиться, наверстать упущенное. Школьный хор, поющий песню «Враги сожгли родную хату...». Один из мальчиков не поет, потому что он был в эвакуации и не знает слов, у другого учитель отбирает «финку».

Все эти эпизоды, в особенности последний, воссоздавая определенную атмосферу времени, вместе с тем оказываются не способными проникнуть чуть глубже, отметить некую зависимость, существующую между явлениями. В палитре настроений, отношений, чувств, характерных для времени, возможно, есть место и тем, что живут в этих сценах. Но связи событий, которые, вероятно, кажутся глубинными для создателей фильма, на самом деле отсутствуют вовсе или же очень поверхностны. Отобранная финка напоминает нам, что многие подростки были далеко не пай-мальчиками. Мечущийся по перрону капитан подтверждает самоочевидную истину, что победа не только радовала, но и подводила итоги потерь. Надя у школьной доски символизирует молодость, украденную фашизмом.

А с этим «повторением пройденного» соседствует явная искусственность, придуманность ситуаций. Вот один из эпизодических героев — Федор. Вернувшись на сутки с фронта, прежде чем зайти в дом, повидаться с женой и детьми, он колет сложенные во дворе дрова. Федор уходит и гибнет, а когда с войны возвращается Володя, их бывший сосед, тот тоже первым делом подходит к поленнице и... начинает пилить дрова. Но

это почти эпиграф к дальнейшим событиям. Если Федор со своей Люсей пил вечером по случаю приезда, заводил патефон и танцевал, то и Володя с той же Люсей (он холост, и его никто не ждет в городе) снова пьет, и снова Люся предлагает ему потанцевать.

Параллели в этом фильме часто неожиданны. Возвращается из Германии сестра Игоря Надя. В следующем эпизоде по улицам гонят скот, захваченный немцами в войну. Прохожие на улице, рассуждая о жизни коров в Германии, вдруг делают предположение, что коровы «в Германии привыкли кофе с булочками есть». Затем эту же мысль (саму по себе бестактную в свете приведенного ранее сравнения) повторяет Игорь, разговаривая с сестрой: «Интересно, как с ними (коровами.— *А. В.*) разговаривать будем. Они же ничего по-русски не понимают». «Ничего, поймут,— отвечает Надя.— Мы тоже не сразу все понимали».

Сцена, которая в своей прямолинейности заходит столь далеко, что могла бы стать поводом для пародии, не является, к сожалению, исключением. Прямолинейность контекста особенно коробит по контрасту с многозначностью, присущей лирическим зарисовкам, определяющим облик фильма.

Именно соседство, в которое ставят авторы порой просто точные, а порой и впечатляющие эпизоды, заставляет другими глазами смотреть на фильм, не принимая и целое и его составляющие. Народное ликование, праздник Победы в фильме предшествуют сцене на кладбище, где люди оплакивают погибших, а за казнью немецких военных преступников следует эпизод танцев молодых героев. Ослепший на войне молоденький лейтенант танцует с девушкой — эта сама по себе надуманно-трогательная ситуация подчеркнута фальшивым бодрячеством: «Сейчас это не имеет значения. Это все равно, что танцевать в темной комнате. А мы это даже раньше любили... тушить свет и танцевать».

Лейтенант и его партнерша — персонажи для фильма неглавные, но в известной мере весьма показательные. Люди, включенные в весьма необязательный и эмоционально неточный контекст сцен-сопоставлений, оказываются подчас лишь одной из деталей этих сцен, не больше. У героев фильма, даже у главных — у Игоря и Женьки, у Люси и Зины, у Нади, Лены и Юры,— попросту нет характеров. Они проходят перед зрителем все вместе и вразброс, нужно специально время, чтобы разобраться, кого как зовут и кто с кем находится в родственных отношениях и в каких. Когда же наступает пора показать, что же это за люди, фильм заканчивается.

Нет значительных человеческих характеров, и актерам, в сущности, нечего играть. А актеры интересные — и сами по себе и в ансамбле (в том числе и те, кто так успешно работал в предыдущем фильме В. Турова) — В. Белокуров, Е. Уварова, Н. Ургант, В. Высоцкий оказываются в весьма странном положении, словно что-то вспоминая из прежних ролей, пытаются заполнить пустоты характеров, но тщетно...

Что же в итоге? Неудача молодого режиссера? Пожалуй. Но не только его собственная неудача.

У нас в кино есть люди, способные к наблюдению жизни, обладающие подробным, острым зрением, и это, разумеется, драгоценная способность. Было время, когда наше киноискусство попросту побаивалось живых подробностей окружающей, будничной жизни. Но поскольку крайности всегда рядом, то стоило в последние годы появиться фильмам, исповедующим эстетику повседневности, как возникло некое поветрие: каждый кинематографист считал своим долгом снимать в новой манере, вне зависимости от того, в какой мере она способствовала его художественным задачам. Издержкой прогресса явились десятки фильмов, в которых герои бесконечно вышагивали по улицам, занимались пустяками, говорили невзначай, ни с того, ни с сего совершали поступки.

Я, разумеется, не собираюсь адресовать эти упреки фильму В. Турова. «Я родом из детства»— слишком личная и потому уже серьезная работа, поэтому нельзя упрекать режиссера в прямом подражании. Но объективно он, этот фильм, аккумулировал в себе изъяны драматургии, освободившей себя от какой-либо обязательности формы под флагом низвержения канонов. В. Туров, отказавшись от строгой драматургии П. Нилина в пользу «свободного» сцепления материала у Г. Шпаликова, потерял связь между событием и человеком, заменив ее аналогиями, столь же внешними, сколь и необязательными. В результате авторская естественность выглядит искусственностью, а способность остро видеть и чувствовать никак не связана для художника с главным — она относится ко всему случайному, что могло бы быть в картине, а могло и не быть.

Лев РОШАЛЬ

В пути...

Линия жизни мало похожа на накатанную сказочными богатырями дорогу с указателями: здесь — коня потеряешь, там — голову сложишь. Конечно же, так только в сказке бывает, чтобы заранее знать, где голову придется сложить или где коня лишиться. Но сказка, как известно, выражает мечту. Нет, не о том, чтобы сберечь себя или своего верного четвероногого друга. Мечта шире. Она — о разгадке жизненных предначертаний.

Жажда найти дорогу и определить собственное предназначение всегда была свойственна людям. Разве что только подходы к дороге не всегда одинаковы. Иные пользуются надежно объезженным путем, на котором «мудрость житейского опыта» расставила немало предупредительных сигналов, а кто-то ищет новые тропинки.

Картина Фрунзенской студии с несколько манерным названием «Там, за горами, горизонт»* об этом: о старых привычных дорогах и новых взглядах. Это фильм-диспут, хотя начинается картина вроде бы в другом, таинственном, ключе. Знакомя со своими героями — гляциологами снегомерной экспедиции, поднимающимися на одну из горных вершин Киргизии,— авторы интригующе сообщают, что интересует их главным образом новый участник восхождения Володя Пересыпкин.

Поначалу даже кажется, что авторы задумали картину на основе хорошо закрученного действия, в развитии которого Володе будет отведена наиболее почетная роль. Между тем если в первых эпизодах фильма еще можно найти хоть какие-то внешние признаки действия — трудности восхождения, снежные лавины, с возрастающим гулом несущиеся навстречу людям,—то в остальных примерно двух третях картины (а она идет около часа) внешнего действия нет вообще. Четверо парней, как называют их авторы, «наших сверстников» (старшему — тридцать лет), сидят в узкой комнатенке высокогорной станции вокруг стола с шахматной доской и на протяжении всего фильма разговаривают. Лишь иногда их беседу прерывает диктор, чтобы что-то пояснить, кому-нибудь задать вопрос — или Виктору Чебану, или Володе Зябкину, или Жене Вернеру, или Володе Пересыпкину.

Впрочем, «беседа» — не совсем точное, пожалуй, в данном случае слишком мирное слово. В разговоре ребят все время ощущается внутреннее напряжение, хотя внешне они сдержаны. Мне даже думается, что в материале, не вошедшем в фильм, можно найти эпизоды, где герои не были уж столь «взаимно вежливы» и корректны. Отголосок этого есть и в картине. В одну из наиболее острых минут Чебан говорит Володе Пересыпкину, что бил бы таких людей, как он. А Зябкин вполне определенно добавляет: «Попал бы ты к нему на станцию, он бы тебе...»

Такой накал страстей объясним. Разговор затронул главное, сердцевину, то, что с давних пор красиво зовется «смыслом жизни». Нет, это не отвлеченный диспут на манер школьного собрания «о любви и дружбе» с заранее подготовленными ораторами и с холодными цитатами из классиков. Это спор мужественных людей, спор безжалостный и до конца откровенный. Ребята хотят понять, почему Володя Пересыпкин, совсем недолго проработав с ними, вдруг надумал уехать на Север. Что это — поиски лучшего места, погоня за длинным рублем? Нет, такие доводы не очень убедительны, ребята сами понимают это — скорее, Володя «ушел от рублей», перейдя в их партию из научно-исследовательского института. Да и Север не назовешь особенно «тепленьким» местечком.

Но тогда что же?

Может быть, Володя испугался зимней экспедиции на Иныльчек? Поначалу ребята кажутся правыми, ибо Володя действительно не хочет участвовать в этой экспедиции. Он говорит, что такая экспедиция «похожа на самоубийство». И пафос основного Володиного оппонента Зябкина тоже поначалу заражает своим безоглядным мужеством: «Володенька, дорогуша, были и почище экспедиции, когда, понимаешь, в одной палатке спали, понимаешь, так сказать, в палатке без всякого, не было ни домика, ничего, при морозе пятьдесят градусов, и не считали, что это опасно...»

И тогда Володя вспомнил Ремарка. Я уж было на секунду усомнился: не играет ли Володя красивыми словами, прикрывая душевную пустоту? Но вот он рассказал эпизод одного из романов немецкого писателя, сразу же доказав, что интерес к этому писателю вовсе не обязательно признак «стиляжества». В этом эпизоде идет речь о сол-

* Автор сценария Вен. Горохов. Режиссеры И. Гертейн, Б. Галантер. Оператор Б. Галантер. Автор музыки и звука Л. Гедравичус. «Киргизфильм», 1966.

датах, которым сообщили об окончании войны и которые нехотя покидают окопы. Потому что они сжились с ними, привыкли к окопному существованию.

Привычка — не она ли самый опасный «указатель» на жизненной дороге?! Да, могла быть экспедиция, когда жили в палатке при пятидесятиградусном морозе, «но это не является нормальным»,— настаивает Володя. Нельзя делать нормой то, что противоестественно. Долгая бессменная жизнь на высокогорной станции, плохо подготовленная экспедиция могут казаться нормальными не потому, что на самом деле таковы, а потому, что такова сила привычки. Неоправданный, бессмысленный риск, безрассудное мужество, никому не нужная жертвенность могут легко обернуться жестокостью. Прежде всего жестокостью к самим себе. А жестокость к себе — почти всегда жестокость к другим. Инерция жизни порождает инертность мысли. Плохое в силу все той же привычки нетрудно принять за хорошее. Зябкин даже настаивает на этом: «... может быть, больше отрицательного в какой-то вещи, но нужно находить положительное и считать, понимаешь, принять это за положительное». «Отрицательное... принять за положительное» — вот с этим-то и не хочет мириться Володя Пересыпкин. С привычкой, принимающей все на веру и притупляющей мысль. «Когда человек начинает думать, ведь у умных людей, как правило, такие черты, как жестокость и прочее, исчезают, потому что они несовместимы», — говорит Володя.

Такова суть спора.

Впрочем, спор — это слова, слова... А как же кинематограф, пластическая выразительность? Мне думается, этот спор потому и волнует, что экран придает словам, иной раз стертым, безликим и даже банальным, очень точную индивидуальную окраску. Облик героев, голосовые интонации, поспешность и сбивчивость речи у одних, некоторая медлительность в подыскивании слов у других — все это не отделено от сказанного, а органически переплетается с ним. Остренькое, скуластое лицо Зябкина с едва наметившейся светлой бородкой находится в каком-то удивительном контакте с резкостью и непримиримостью его суждений (он просто-таки уверен, что те, кто работают в научных институтах, зазря «протирают штаны»). А широкая и, наверное, неплохо ухоженная борода Чебана, такая, какая и должна быть у настоящего экспедиционника, конечно же, соответствует весомости каждого его слова, во всяком случае, личной уверенности в том, что оно весомо.

А глаза Володи Пересыпкина!.. В них есть ум, ироничность, колючая насмешливость и вместе с тем незащищенность, а где-то еще глубже — доброта. Он говорит о том, что всегда чувствует себя солдатом и что в жизни придерживается «правил идеальных». Сказано настолько красиво, что в это трудно было бы поверить, если не видеть, к а к это сказано: без рисовки, убежденно! Такие слова не родились вдруг, многое было продумано раньше. А что-то решается и переосмысливается здесь же, на наших глазах, за мгновение до того, как было произнесено слово. И этот увиденный процесс зарождения мысли заставляет поверить в искренность сказанного.

Движение мысли, ее драматические «перипетии», как бы сказал Аристотель, — наиболее интересная и сильная сторона картины. Выше я писал, что надежды на хорошо закрученную фабулу не оправдались, что в фильме нет внешне видимого действия. Но это не значит, что в нем нет действия вообще. Сценарий Вен. Горохова построен так, что действие, протекая по скрытым, внутренним каналам, все время нарастает, а драматургия картины служит тому, чему и должна служить,— развитию и организации характеров. Они проявляются не только в словесном споре, а и в поступках, хотя экран их не показывает. Но эти поступки легко представить, довообразить, потому что в характере каждого из четверых определенно видна своя л и н и я ж и з н и.

Режиссеры И. Герштейн и Б. Галантер талантливо сняли картину, а звукооператор Л. Гедравичус не менее талантливо записал для нее звук. Но если быть откровенным, то я все же не смог бы до конца объяснить, как сделана эта картина. Нет, я разумеется, понимаю: скрытая камера, синхронная запись, долгая совместная жизнь с гляциологами, привыкшими к тому, что за ними следит глазок объектива. И все же такая необычайная раскованность, свобода поведения, такое, я бы сказал, поражающее безразличие к кинокамере редко встречаются не только в документальном, но и в игровом кинематографе. То, как Женя Вернер вдруг начал во время разговора с какой-то истовостью сонно тереть глаза, как Зябкин где-то неверно поставил ударение, как Чебан оговорился («хорошо бы встретиться лет через несколько»),—все это придает картине особую прелесть и достоверность.

Авторы встретились со своими героями не через несколько лет, а через год. Срок короткий, и все-таки время изменило ребят. Виктор Чебан теперь уже не работает на высокогорной станции, он женился и утверждает, что «спокоен сейчас

во всем буквально». Но в его словах нет прежней обстоятельности, в них ощущается какая-то внутренняя неудовлетворенность, причины которой остаются за пределами фильма. Женя Вернер, когда-то сетовавший на уход Володи, тоже покинул станцию, подался на Эльбрус. Пожалуй, только Зябкин все так же резок и непримирим. Но все не могут забыть Володю. Они по-прежнему в чем-то не согласны с ним, и все-таки чувствуется, что он оставил след в их жизни. «Он же не глупый, между прочим, да еще здорово не глупый. Но свои идеи, у него свои идеи превыше всего»,— так вспоминает о нем Чебан.

А сам Володя? Он вернулся с Севера, но о поездке рассказывает нехотя, в сущности, вообще не рассказывает. Что-то не получилось, и кто в этом виноват, сказать трудно. Может, он сам не сумел открыться людям, а может, его не до конца поняли. Так же, как это было с теми троими, что вели с ним когда-то спор. Жизнь дается таким, как Володя, трудно. Она всегда дается трудно тем, кто не хочет мириться с пресловутой «мудростью житейского опыта», вся-то мудрость которого нередко сводится к успокоительной формуле: «так было от веку». И хотя в жизненных принципах Володи еще не все устоялось, хотя в его поисках своего горизонта есть еще немало по-молодому поспешного, тем не менее остается радостное ощущение от того, что где-то рядом с тобой живет такой парень. И я не могу согласиться с критиком К. Славиным, который писал в газете «Советская культура» «о дидактическом звучании финала фильма с развенчанным героем». Мне думается, в выводе о «развенчанном герое» дидактики гораздо больше, нежели в фильме. Если и может идти речь о каком-то развенчании, то не героя, а скорее его трех оппонентов. Но и в этом выводе тоже будет больше дидактики, чем в фильме. Ибо картина сделана без прямолинейной нравоучительности. Она совсем непохожа на школьную задачку с ответом. Более того, на мой взгляд, дидактика— это как раз то, чего в какой-то мере не хватает фильму. Не хватает более определенного авторского отношения к героям. Все уж слишком отдано на откуп зрителю.

Фильм «Там, за горами, горизонт» продолжает линию, начатую такими картинами Фрунзенской студии, как «ПСП» и «Клятва Гиппократа», в которых синхронная съемка, скрытая камера и другие современные способы кинематографической выразительности подчинены единому драматургическому замыслу. Наверное, в этих фильмах есть и некоторая фрагментарность, и этюдность, и монотонность звучания отдельных кусков. Но в них всегда ощущается попытка поиска новых путей, борьба с застарелыми вкусами и привычками, под давлением которых иной раз приходится все еще сидеть в окопах, хотя война давно кончилась.

И последнее: упрек не авторам, а прокату. Фильм выпущен крайне малым тиражом. А он рассчитан не на эстетствующих любителей, а на широкого зрителя, прежде всего на молодежь. Ибо в фильме поднимаются важные нравственные проблемы времени.

Послесловие к фильму

Прошел почти год, как мы закончили работу над картиной «Там, за горами, горизонт». На обсуждениях одни хвалили ее, другие ругали. Сами мы уже давно убедились, что в картине немало недостатков, и если была бы возможность, исправили бы их. Пожалуй, можно было бы подвести черту и считать для себя картину просто фактом наших творческих биографий.

Но ведь картина — это еще и факт биографий наших героев. И здесь мы не вольны подводить черту, так как не можем до конца предположить их дальнейшую судьбу.

...А мы хотели вновь встретиться с Женей Вернером, приехать к нему на станцию, на Эльбрус, вместе с ним, может быть, совершить восхождение и уж наверняка провести не один вечер, слушая его увлекательные рассказы о тайнах снега и льда, а может быть, и поспорить, если вдруг не сойдемся в мнениях о жизни.

Но эта встреча не состоялась — Женя Вернер погиб на Эльбрусе.

Последний раз мы встретились с ним в Риге, где заканчивали монтаж фильма. Для фильма нам явно не хватало разговора с ним. Женя сбрил бороду и в своем «наземном» костюме казался совсем мальчишкой. Рижские документалисты, видевшие уже кадры, снятые в горах, были разочарованы. Неужели это и есть тот самый «бородач», который чувствовал себя в горах на высоте 5000 метров лучше, чем в городе?

У нас не было возможности снимать скрытой камерой, и мы, естественно, волновались, будет ли Женя вести себя так же непосредственно, как это было раньше на снеголавинной станции. Но его не смутили ни суматошная обстановка павильона, ни декорация тюрьмы, оставшаяся от какого-то фильма. Мы задали ему вопрос: «Хотел бы ты работать снова с Володей Пересыпкиным?» И он, не задумываясь, ответил: «Да. Я оставил ему место у себя на станции на Эльбрусе. Но найти его нигде не могу. Если встретите, передайте: он мне очень нужен».

После съемки было немало разговоров и споров. Женя изменился за этот год. В нем появились «пересыпкинская» неудовлетворенность, резкость суждений. Раньше он часто старался примирять спорящих, искал «золотую середину», сам оставаясь как бы в стороне. Теперь он высказывал свои взгляды прямо и определенно и не хотел никаких компромиссов ни в работе, ни в жизни. Он мечтал создать на Эльбрусе большой научный центр по изучению снега и сетовал, что на это уйдет почти два года далеких от научной деятельности административных хлопот. И во всех своих планах он отводил место Володе Пересыпкину.

Как просто нам было бы вновь соединить их, если бы были они вымышленными героями игровой картины. Сколько бы сюжетных коллизий «высекли» их столкновения. Таких разных по характеру и взглядов людей. Но жизнь — не придуманный сюжет, который можно построить согласно своим желаниям. Мы не смогли тогда сообщить Володе Пересыпкину, что его ищет Женя Вернер.

Володя исчез и появился как всегда внезапно. Мы были рады встрече с ним. В тот вечер у нас сидел знакомый кинематографист, знавший Володю понаслышке. Узнав, что Володя снова хочет вернуться на работу во Фрунзе, сказал:

— Я бы на месте начальника партии вас не взял.

— Как у вас все просто, благополучно, вас, наверное, жизнь еще по-настоящему не помяла,— резко ответил Володя.

Разгорелся спор, в котором мы приняли сторону Володи.

Действительно, часто мы, кинематографисты, привыкнув распоряжаться на экране судьбами персонажей и даже документальных героев, определяя в дикторском тексте душевные их порывы стереотипными формулировками, вроде: «он всегда был с теми, кто впереди», «он чувствовал себя неотделимым от общего дела»,— мы частенько забываем, что жизнь строится не по экранным штампам и требует не категоричной поспешности суждений о вещах сложных, а длительных раздумий.

На следующий день мы показали Володе фильм. Хотя в темном зале трудно было следить за его реакцией, но нам показалось, что за этот час Володя вновь пережил события целого года.

Когда зажегся свет, он долго молчал и потом сказал лишь одну фразу: «Боже, какой же я был сытый!»

Мы не решаемся комментировать Володины слова (это он должен сделать сам) и вовсе не тешим себя надеждой, что они подсказаны только просмотром фильма. Наверное, в большей степени их вызвали сама жизнь, прожитый год. Мы же помогли Володе увидеть себя со стороны. А это бывает очень важно для каждого из нас.

И если бы мы решили продолжать наш фильм, мы начали бы его с фразы, сказанной Володей. Она обещает совсем иные отношения между героями, иную тему — о том, как люди ищут пути друг к другу, как рождается содружество, скрепленное не просто печатью отдела кадров, а общностью взглядов.

Но когда мы подумали о новом синхронном репортажном фильме, мы вспомнили: громоздкая, несовершенная аппаратура, бедность оптики, мизерный лимит пленки, сроки, заранее предполагающие шапочное знакомство с людьми. Сколько препятствий! Значительно проще привычная немота героев, дикторский текст, которым все можно объяснить и разъяснить, «эмоциональность» музыки, которая порой заменяет текст, а заодно и мысли. Здесь реже вступаешь в противоречие с производством и вовсе можно избежать противоречий с привычным представлением о жизни.

Стоило нам подумать о новом синхронном репортажном фильме, как сразу вспомнились предостерегающие голоса: «Осторожно, не слишком ли далеко зашло увлечение синхроном и скрытой съемкой?»

Нет, не слишком. Это только начинается, да и то с опозданием. Правда, у оппонентов есть факты: случайные, малозначимые обрывки разговоров, заполняющие иные фильмы, случайное, ничего не раскрывающее «подглядывание» за людьми издалека.

Но согласитесь, нелепо же опасаться электронного микроскопа, позволяющего нам заглянуть в невидимое только потому, что кто-то решил вместо изучения болезнетворных микробов, рассматривать собственный пуп.

Или объявить сомнительным научный метод скрытого наблюдения за объектом только потому, что какой-то ученый решил проследить за поведением соседского фокстерьера.

«Скрытая», «забытая» камера (назовите ее как хотите), длиннофокусная оптика, микрофон — это ведь только инструментарий современного документалиста, это средство.

А цель? Вот в этом-то и состоит, на наш взгляд, самое главное. Если снимать фильм просто «о колхозе», «о городе», «о заводе», показав лишь только то, что лежит на поверхности, и то, что на газетной полосе умещается небольшой информацией, вряд ли стоит применять весь сложный арсенал средств. Ведь этим только будет подчеркнута случайность выбора жизненных фактов и отсутствие с в о е г о взгляда на жизнь у автора.

Другое дело, если вас волнует злободневная проблема. Тогда не обойтись без споров на экране героев между собой или авторов с героями, тогда потребуется проникнуть в психологию людей, в их внутренний мир, тогда необходимо будет искать истоки их взглядов. Вот где действительно трудно обойтись без современного инструментария документалиста.

На наш взгляд, документальное кино только тогда сможет обрести силу воздействия настоящего искусства, когда оно заставит зрителя активно соглашаться или спорить с авторами, когда оно привлечет силой мышления людей на экране, когда зритель будет волноваться по поводу судеб своих современников.

Сначала мы хотели в этой заметке рассказать только о дальнейшей судьбе героев нашего фильма... Но не смогли удержаться и все же заговорили о том, что волнует и печалит нас перед началом новой работы.

Несмотря ни на что, мы опять хотим снять проблемный, синхронный, репортажный фильм.

Вен. ГОРОХОВ,
Б. ГАЛАНТЕР

А. ДОРОХОВ

А знание приходит попутно

Если в литературе еще продолжаются споры о том, где кончается поэзия и начинается проза, какова специфика повести и какова специфика очерка, то в искусстве кино уничтожение водораздела между художественным и документальным фильмом становится уже свершившимся фактом. Примеров тому более чем достаточно. Вспомним хотя бы «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма.

Кстати, небезынтересно привести и прямое высказывание одного из крупнейших наших режиссеров в ответ на вопрос зрителей—собирается ли он и в дальнейшем работать в области документальной кинематографии.

«Нельзя,— сказал М. И. Ромм,— делить кинематографию на художественную, документальную и научно-популярную. Такое деление неверно. Картина, разыгранная актерами, может оказаться совершенно нехудожественной. В то же время документальная картина может быть высочайшим образцом художественности. Так же как и научно-популярный фильм».

И далее автор «Обыкновенного фашизма» развивает свою мысль: «...сейчас документальное и художественное кино сближаются. Режиссеры так называемых художественных картин стараются делать их более близкими к жизни, более жизнеподобными. Режиссеры же документального (я бы добавил, и научно-популярного.— *А. Д.*) кино ищут пути обновления своего искусства и берут на вооружение многие приемы актерского игрового кино».

Именно этим обстоятельством, на мой взгляд, давно уже определяются стиль и характер работы детского объединения студии «Центрнаучфильм», составляющие главную ценность ее лучших фильмов. Большинство картин, выпущенных за последние годы этим объединением, построены на строго документальном материале, преследуют конкретную познавательную цель, знакомя ребят с различного рода научными, техническими и мировоззренческими вопросами. Но сделаны эти картины, по существу, средствами и приемами чисто художественного кино.

Живой пример — недавно вышедший на экраны полнометражный фильм для детей «Удивительная история, похожая на сказку»*, поставленный художественным руководителем объединения Б. Долиным по сценарию, написанному им совместно с Г. Ягдфельдом.

Сюжет фильма навеян известной сказкой Андерсена о гадком утенке. И первые же звучащие с экрана слова рассказчика (Г. Вицина) настраивают на тот задумчивый и лирический, слегка иронизирующий лад, которым обычно окрашены маленькие повести писателя:

— Отсюда и начинается та веселая и печальная, та странная и удивительная история, похожая на сказку, которую мы вам расскажем...

Как всякая подлинная сказка, история высиженного курицей маленького лебеденка говорит зрителям о больших и серьезных вещах — о добре и зле, о дружбе и злобе, об эгоизме и верном товариществе, о самопожертвовании и помощи слабому. В этом, собственно, главное и основное содержание фильма.

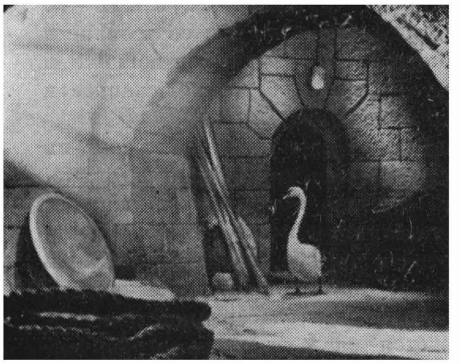
Маленький лебеденок еще ничего не знает ни о себе, ни об окружающем мире. Он инстинктивно стремится к общению с такими же, как он, пернатыми обитателями птичьего двора, тянется к товариществу и дружбе, но встречает лишь презрение, злобную насмешливость, неприязнь к чужаку. Его природная благородная доверчивость наталкивается на мещанскую ограниченность и тупое недоверие. А когда малыш к тому же случайно видит свое отражение в воде и решает, что он безнадежно уродлив, к нему приходит и трагическое ощущение полного и непреодолимого одиночества.

Весь фильм окрашен высоким гуманизмом этой коллизии и, конечно же, не может не пробуждать в зрителе чистых и благородных эмоций, не может не вызывать горячего сочувствия и нежной любви к маленькому существу с его мужеством, самоотверженностью, горьким и гордым одиночеством.

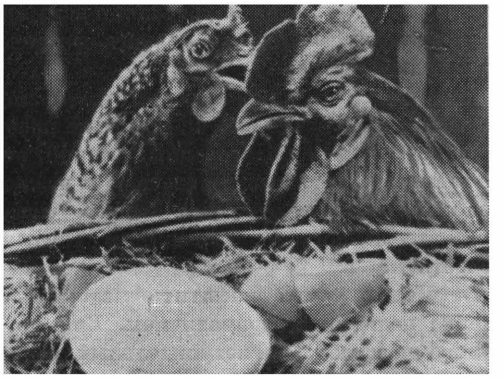
Б. Долин сумел насытить историю гадкого утенка подлинным драматизмом. Еще до начала самого рассказа, во вступительных кадрах, отлично показана молчаливая ночная трагедия на лесном озере — спокойно дремлющая лебедиха, беззвучно крадущаяся по берегу лиса, а затем разоренное гнездо и несколько сиротливых перышек на воде. И только один предсмертный крик отчаяния схваченной хищником наседки разрывает тишину в момент ее гибели.

И дальше фильм все время держит зрителя в напряжении и заставляет с волнением следить за всеми перипетиями сюжета, замирать от страха,

* Авторы сценария Г. Ягдфельд, Б. Долин. Режиссер Б. Долин. Главный оператор Э. Эзов. Композитор А. Муравлев. Художник М. Галкин. Редактор Н. Каспэ. Текст от автора читает Г. Вицин. «Центрнаучфильм», 1966.



«Удивительная история, похожая на сказку»



когда маленькому герою грозит неминуемая гибель, и радоваться его неожиданному спасению.

Волнуют глубоким настроением печали кадры осеннего отлета журавлей, которых с тоской провожает лебеденок со сломанным крылом; трогает его безнадежная готовность покорно умереть в одиночестве с приходом зимы и затем его мужественный пеший поход на голубое озеро.

С тем же волнением и радостью встречаешь чудесное преображение героя, когда он величаво и спокойно, в сиянии своей красоты, подплывает к стае белых лебедей. И здесь сказка старого датчанина неожиданно перекликается с традиционным финалом русских сказок, с таким же преображением Иванушки после смелого прыжка в кипящую воду.

Б. Долин очень любит зверей и птиц. И это, по-видимому, позволяет ему добиваться поразительной достоверности в их изображении. Многие эпизоды фильма кажутся просто чудом, настолько убедительно «исполняют» их четвероногие и пернатые артисты.

Нельзя удержаться от смеха, когда видишь, как озабоченная и встревоженная наседка рассказывает о необыкновенном цыпленке своему мужу, и тот с самоуверенным достоинством отца семейства слушает этот рассказ, насмешливо оценивая ситуацию. Или когда та же хлопотливая, но недалекая мамаша поучает своих питомцев:

— Слушайте, дети! Весь мир делится на то, что едят, и на то, что не едят. А до всего, что не едят, нам нет никакого дела.

А первое знакомство лебеденка с лягушонком или с совершенно прелестным, таким же юным, неуклюжим и пухлым щенком, когда оба взаимно облизывают друг друга! Смотреть на это равнодушно поистине невозможно.

И таких находок в фильме щедрое изобилие. Здесь и удивительно «очеловеченная» реакция наседки на появление диковинного птенца, и мещанская злобность и ханжество цесарок и уток, и царственная самовлюбленность павлина, и величественная тупость вельможи-индюка, и необыкновенно выразительно разыгранная сценка с жирненьким обывателем-сурком.

И главное — повсюду ощущается точный «подтекст», направленный против всяческой обывательщины и мещанской ограниченности, который не может не оставить следа в восприятии ребенка.

Однако некоторая восторженность тона этой рецензии отнюдь не должна свидетельствовать, что фильм «Удивительная история, похожая на сказку» начисто лишен недостатков.

Что же в фильме вызывает досаду?

Большая часть картины снималась в заповеднике Аскания Нова, что дало возможность обогатить отдельные кадры демонстрацией экзотических животных (кстати, отлично снятых оператором Э. Эзовым). Но мне кажется, что не стоило давать вначале точное обозначение места действия вывеской-плакатом. Это несколько снижает лирическую и романтическую приподнятость фильма и к тому же создает неправдоподобную ситуацию: ведь работники заповедника не могли бы не заметить появления на птичьем дворе новорожденного лебеденка.

Да и сами бизоны и зебры здесь, по-моему, лишние и не играют никакой роли в развитии сюжета. Словно режиссер вдруг усомнился: а достаточно ли заинтересует и захватит маленького зрителя сама по себе драма гадкого утенка? А она захватывает, и очень (заметим в скобках, что тему фильма подсказали Б. Долину сами дети после одного из просмотров его предыдущей картины «Слепая птица»).

Такой же ненужной кажется и довольно бутафорская гроза, во время которой шестилетняя девочка пробирается в сарай и освобождает связанного лебеденка.

Кое-что в фильме остается не совсем понятным. Почему, например, голубое озеро, по словам фламинго, находится на западе (в Польше, Германии, Чехословакии), а лебеденок отправляется в путь явно на юг и попадает не то в Африку, не то в Южную Америку? Или чем занят юноша с ружьем? В том, что в его руках не просто двустволка, а фоторужье, зритель разобраться не успевает.

Есть в фильме и длинноты, когда режиссер или оператор словно смакуют понравившиеся им кадры и невольно замедляют ритм действия.

Портят впечатление и порой излишне сентиментальные интонации в дикторском тексте и в красивых пейзажах.

Однако вернемся к вопросу, поставленному в начале статьи. А именно — к проблеме жанра.

Итак, в этом «научно-популярном» фильме наличествуют все основные элементы художественного произведения — система художественных образов, характеры героев (даже в их развитии), напряженный сюжет, драматический конфликт.

А как же с познавательностью? И ее в картине тоже вполне достаточно. Посмотрев фильм, ребята незаметно узнают очень многое о диких птицах. Узнают и запомнят зрители и такие любопытные вещи, как техника кольцевания перелетных птиц, нравы полярных гусей, выводящих птенцов на заснеженных скалах острова Врангеля, или охота на страусов в американской пампе.

Но главное — картина пробуждает в детях любовь и интерес к живой природе, воспитывает в них благородные чувства мужества, товарищества, помощи слабому. Именно в этом и заключается то важное и значительное, что должны нести нашим ребятам любые фильмы — как чисто художественные, так и те, что носят условное название «научно-популярных».

Н. КАСПЭ,
В. ЗЛОТОВ

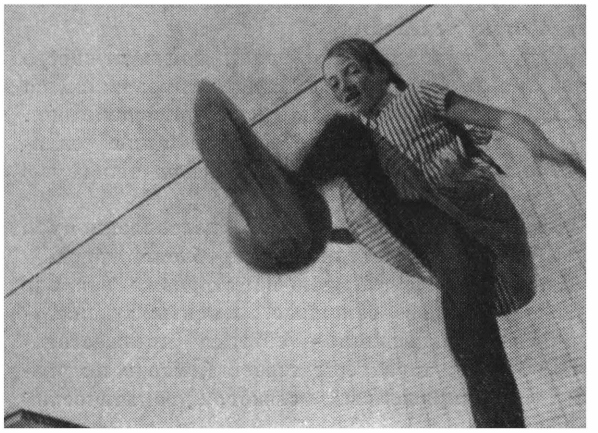
«Почему скачет мяч?»*

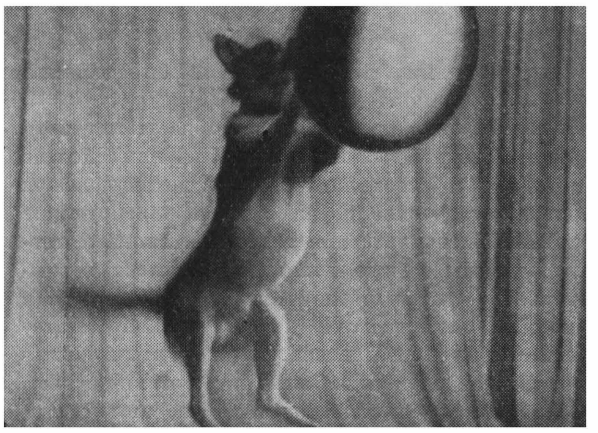
Этот маленький одночастевый фильм на последней творческой конференции «Центрнаучфильма» получил первую премию. Он собрал большее число голосов, оставив позади полнометражные картины на более значительные темы, фильмы по искусству, всегда популярные у зрителей фильмы о природе и т. д.

Маленькая лента для детей, сделанная с мастерством, остроумием и необыкновенной легкостью, кажется, не укладывается ни в какие рамки научного познавательного фильма. И тем не менее это победа, подкрепляемая тенденцией сегодняшнего дня, всей практикой объединения детских фильмов.

Как же развивалась эта новая область научного кино — детский познавательный фильм? Долгое время у нас бытовала традиция: детям полезны лишь дидактические, поучающие, морализирующие фильмы. В соответствии с этой установкой детские фильмы строго делились на чисто воспитательные и чисто познавательные. Однако такая методика, заимствованная из нормативной педагогики не принесла успеха. Первая группа фильмов страдала прямолинейной нравоучительностью, схематизмом образов, отсутствием истинной жизненной правды. А просветительные фильмы... Они делались тоже по шаблону: для примера вы-

* Автор сценария Р. Кушнирович. Режиссер В. Виноградов. Автор дикторского текста В. Берестов. Операторы Э. Уэцкий, Ю. Муравьев. Композиторы А. Зацепин, Е. Крылатов. «Центрнаучфильм», 1966





«Почему скачет мяч?»

бирался какой-нибудь предмет — тетрадка, рубашка, конфета,— и рассказывалось, как эту вещь делают, то есть демонстрировался технологический процесс ее производства. И несмотря на то что авторы старались найти более или менее детскую интонацию, в фильмах подчас проступал сухой костяк скучного урока. Новое слово в детском познавательном фильме сказали писатель Борис Заходер и режиссер Галина Ельницкая. Они создали ряд детских фильмов нового типа — фильмы-сказки для младших школьников: «Русачок», «Как рыбка чуть не утонула», «Серая Звездочка». Авторы не побоялись в сказочной форме сообщить много поучительного. Но при всем богатстве возможностей, таящихся в фильме-сказке, это не универсальная дорога.

Своеобразную форму детского фильма нашел и писатель А. Дорохов, работающий в содружестве с режиссером В. Поповой («Как гайка догоняла грузовик», «Тук, тук, тук...»). Считая своих зрителей людьми серьезными и умными, они стараются разговаривать с ними не в поучительной манере, а на равных.

...И вот на экране скачет мяч. И не один. Разноцветные, яркие, большие и маленькие мячи прыгают, перегоняют друг друга, взбираются на лестницу, веселой чехардой скачут по зеленой лужайке.

Почему же скачет мяч? Вопрос этот, по-детски наивный, простой, сам собой рождается после первых же кадров фильма. Почему скачет мяч? В самом деле — почему? Почему не скачет арбуз, почему тяжело врезается в песок, а не подпрыгивает камень, почему, коснувшись земли, вдребезги разбивается круглая лампочка. А мяч скачет. Так начинается этот фильм, возникает вопрос, требующий ответа. И авторы фильма — сценарист Р. Кушнирович и режиссер В. Виноградов — помогают маленькому зрителю в нем разобраться.

Прежде всего мяч скачет потому, что он резиновый. И чтобы ребята могли убедиться в этом, авторы знакомят их с резиной. Именно она запускает в небо планер и помогает атлету развить свои мускулы; тоненький резиновый шнурок заставляет весело прыгать набитый опилками бумажный шарик, а увесистый резиновый амортизатор на бампере спасает автомобили от аварии. Ведь резина обладает удивительным характером — она послушна и в то же время очень упряма.

Но вот на экране — поникшие, сморщенные оболочки резиновых надувных игрушек. Авторы ведут нас дальше. Оказывается, для того чтобы мяч был упругим, нужна не только резина, но

и... ветер, воздух. И мы попадаем в мир ветра — упругого, напряженного, динамичного воздуха. Это мир труда. Ветер вращает крылья мельницы и гонит по воде парусное судно, а когда ветра нет — люди создают его искусственно. Мощные компрессоры гонят сжатый воздух по трубам, и он приводит в действие сложные машины. Ловко орудует тяжелый пневматический молот, превращая раскаленную болванку в нужную деталь.

А вот и совсем удивительное. Легкий катер мчится с огромной скоростью по реке, не задерживаясь, с разбегу влетает на песчаную отмель и так же быстро мчится по песку. Это катер на воздушной подушке.

Воздух тоже упруг и очень силен. Особенно здорово проявляется его характер, когда его соединяют с резиной. Резина и воздух — дружная пара. Неутомимо работают они в колесах автомобилей, тракторов, мощных тягачей. Даже огромный самолет «ТУ-104» обут в галоши из резины и воздуха, которые позволяют ему легко и плавно приземлиться на бетонную дорожку аэродрома. Значит, мяч скачет потому, что он резиновый, и потому, что он надут воздухом. Но это еще не все. Он никогда не прыгал бы так легко и непринужденно, если бы не был круглым.

И еще один предмет открывается перед нами — шар. И солнце — шар, и прозрачная капелька росы — шар, и яркие сочные плоды — шар, и блестящий каскад шарикоподшипников... Какая замечательная форма — шар. Авторы в этом месте фильма даже начинают говорить стихами. А между тем мы уже подошли к ответу на поставленный в названии вопрос. Мяч скачет потому, что он резиновый, потому, что он надут воздухом, и потому, что он шар. А как же все-таки он отскакивает при ударе? Что с ним происходит в этот момент? И тут авторы, пользуясь исключительной монополией кино проникать в мир невидимого, показывают то, что обычно никто никогда не замечает. Футбольное поле снято рапидом. Удар! Футбольный мяч продавливается и, словно шапка, надевается на бутсу. Еще мгновение — и мяч, упрямо распрямляясь, отталкивается от ноги футболиста и летит туда, куда послали.

Но фильм на этом не кончается. «Ведь для мячика битье — развеселое житье», — говорит диктор. И это развеселое житье показано ярко, красочно, впечатляюще. Здесь и азартный футбол на мотоциклах, и звериный цирк, где в мяч играют медведи, тюлени, собаки, и, конечно, основные хозяева мячей — дети: маленькие и большие, неуклюжие и ловкие, никогда не расстающиеся со своим круглым товарищем.

Таков этот фильм — простой и веселый. В чем же здесь открытие? Оказывается, конкретная тема может приоткрыть широкий, многогранный мир, окружающий юного зрителя.

С точки зрения традиционного представления о драматургии научно-популярного фильма, все эти отходы и отступления от прямой линии объяснения являются не только ненужными, но и вредными.

Фильм «Почему скачет мяч?» нарушает традиционный канон самым откровенным образом. И оказалось, что фильм приобрел новое качество, не утратив композиционно-драматургической четкости и ясности. Тем самым вторым и третьим планом в этом фильме проходят приметы нашего времени, современный уровень техники, многогранность жизни. К этому надо добавить, что широкое философское осмысление мира дается не только логично и достаточно популярно для детей, но, что очень важно, ярко и эмоционально. Манера съемок, сделанных операторами Э. Уэцким и Ю. Муравьевым, необычайно нарядна, красочна, придает фильму праздничность. Этому эстетическому началу подчинен весь музыкально-ритмический строй картины. Как веселый поезд, фильм катится по рельсам от станции к станции, набирая темп, к финальному празднику радости. Ведь, по сути дела, заключительный эпизод фильма не содержит никаких объяснений темы. Он чисто иллюстративен. Играют в мяч медведи, собаки, тюлени, играют в него дети и взрослые, и сами мячи — большие, пестрые — скачут по зеленой траве, рождая хорошее настроение и чувство радости.

Может быть, слово «открытие» звучит слишком громко для маленького детского фильма, но нам кажется, что некоторые драматургические и эстетические принципы, заложенные в нем, могут и должны найти применение и развитие не только в других детских фильмах, но и в фильмах для самых взрослых и умных зрителей.

И. КАВАЛЕРИДЗЕ

«Мы разносчики новой веры»

Два дюжих парня вытирали мохнатыми полотенцами смазанное вазелином прекрасное молодое тело. Час двадцать минут продолжалась эта процедура — час двадцать минут разгримировывался Федор Шаляпин и одновременно отдыхал после «Мельника».

Я лепил его портрет.

— Знакомы с работами Константина Менье?— спросил Федор Иванович и повернул ко мне голову.

Мне понравился поворот. Я сделал такой же в глине, углубился в перекомпоновку.

— Его памятник Труду знаете?..

— Нет...— ответил я не сразу.

— Не царям, не генералам, а Труду памятник. На постаменте сверху — Сеятель...

Федор Иванович сделал шаг вперед, подражая Сеятелю, взмахнул выразительно рукой...

В 1923 году я вез в Харьков на конкурс проект памятника Артему.

В ушах у меня звучали слова Шаляпина: «Не царям, не генералам памятник...» И перед глазами стоял Сеятель... В то время я уже хорошо знал это великое произведение Константина Менье. Этот замечательный памятник, крепко связанный с индустриальной Бельгией.

— Памятник Артему в Донбассе,— думал я,— не должен быть идиллическим уголком с розами, отражающимися в полированном лабрадоре постамента... ленинская монументальная пропаганда — это новое по-новому...

Не в международном вагоне, а на паровозе, рядом с машинистом, на тесной площадке примостился я с коробкой, в которой— проект памятника Артему.

Я— культработник Учкпрофсожа. Машинист — артист—любитель железнодорожного театра, организованного мною. Я же и режиссер этого театра.

Обсуждаем мой проект.

— Делать финтифлюшку... Это не то...— говорит машинист. — Артему строить надо грандиоз! Рабочий класс!.. Донецко-Криворожская Республика!.. В Юзовке будет?

— В Юзовке!

— Надо строить большой! Там заводские трубы, клубятся дымы. Высокий стройте!.. Чтобы он возвышался над дымами. Вот как гора Казбек. Гора как гора, а идут вокруг нее облака, и... чувствуешь вечность!.. Такое величие!..

— Тридцать метров будет!

— Восьмиэтажный дом?!..

— Точно! Строить буду фигуру, как архитектурное сооружение,— плоскостями.

Преимущество перед круглой формой то, что на ровной плоскости свет горит ярче, тень — глубже. И начинаться будет памятник не от зеленой травки, а от грубой мостовой. Развивая снизу спираль, он пойдет так вверх: спираль в постаменте, спираль в обмотках на ногах, в закатанных рукавах... Весь памятник — одна цельная глыба, огромный кристалл — антрацит, соль...

Уже потом — после открытия памятника — кто-то, похожий на Пушкина, небольшого роста, курчавый, с такими же бачками, стоя рядом с Ларисой Рейснер и обращаясь к тридцатиметровому Артему, голова которого рисовалась на идущих облаках, продекламировал:

Мы разносчики новой веры,
Красоте задающей железный тон,
Чтоб природами хилыми не сквернили скверы,
В небеса шарахаем железобетон.

Семь оркестров аккомпанировали словам Маяковского.

В воздухе, медленно спускаясь, носились летучки, сброшенные с разных самолетов и с разной высоты... Делегатов Коминтерна окружили комсомольцы. Свесясь с трибуны, товарищ Квиринг — секретарь губкома — беседовал с шахтерами. Он сомневался в душе: «Поймут? Или не поймут?» Задавал наводящие вопросы...

— Вот... не бывает у живых людей таких граненых рук и ног...

— Это, товарищ Квиринг, потому, что делали не по фотографии, а по биографии...— ответил парень из соляной шахты. Смех, смутивший самого сказавшего...

Рассмеялся и секретарь...

Пожилые интеллигенты задрались. Вам не нравится?! Лучше ночной столик?! На столике увеличенная статуэтка?!

«Как же я сам думаю о своем памятнике?»— наморщив лоб и сдвинув жалобно брови, спросил я вдруг у себя, и у меня мороз пошел по коже от такого трагического вопроса.

— Памятник... не знаю... Верно, очень плохой, ужасный, если меня так скорежило! Бросить, вероятно, придется это дело. Нет! Уйти от Артема... Вернуться к академизму... Как скучно стало бы жить на свете!..

Бродил целый день в смятении. Людей на улицах — уйма. Молодежь целый день шумела, пела, танцевала, фланировала, глазела на памятник.

Под ногами, как осенние листья, шуршали летучки и шелуха от подсолнухов. Долго, до самого вечера, не расходился народ, чего-то все ждали.

Быстро темнело... И вот пробежал говорок: комсомол!.. Комсомол идет!..

Далеко-далеко гремела музыка, молодая, бодрая, боевая.

И вот пошли колонны.

Я отошел на расстояние, чтобы видеть общую картину. Шли колонны молодых с оркестрами, с факелами. Все, как один, в черных кожанках. Лица загорелые, мужественные. Загремели песни, откликнулось далеко эхо. Низко нависли тучи. Ветер разносит искры от факелов, раздувает пламя. Черное кожаное море колышется сколько глаз видит. На гребнях, взлетающих высоко, не белая пена, а огненная...

И стоит Артем — несокрушимая скала, рука высоко поднята...

«Зрелище неорганизованных масс для меня невыносимо...»

От него, от грандиоза, от первых революционных дней идут эти слова Артема. Они огнями сверкают в этом черном море, они в строе движущихся колонн, они в железном шаге каждого комсомольца, идущего в рядах, в четком взмахе руки, в гордо поднятой голове и в бодрой музыке оркестров.

Невиданное зрелище, незабываемое.

Часто мне задают вопрос, что я больше люблю: скульптуру или кино? Шутя отвечаю: скульптура — это жена, кино — любовница!

Различие несущественное. Мне кажется, обе области искусства одна от другой неотделимы. Томит что-то, родилось сладостное волнение, как любовь, тут ты уж неволен, в мозгах что-то складывается, кровью сердца подогревается, вырастает, воплощается в тот или иной материал, будет это кино или скульптура, определит он — материал...

В 1927 году памятник Артему в Святогорске открыт был осенью, памятник озорной — двадцать восемь метров фигура на стодвадцатиметровой меловой горе в отвесе над рекой Донцом. Очень увлекался я этой работой. После открытия долго переживал неувязки и просчеты...

Иначе надо было решать, терзал себя я, можно было ставить ниже, так, чтобы фигура рисовалась не на небе, а на фоне мелового утеса...

В Киеве я шел вверх по бульвару от Бессарабки, об этом думал. Поднял глаза, навстречу мне идет Зиновий Иосифович Сидерский.

В 1918—1919 годах он был секретарем укома в моем родном городе. По его инициативе я там строил памятник Героям Революции, памятник Шевченко, организовал театр из рабочих и крестьян... Сейчас Сидерский был заместителем председателя Всеукраинского фотокиноуправления.

Зиновий Иосифович открыл мне секрет, как они, грабя смежные области искусства, забирают оттуда нужных им работников.

— Вам тоже так просто не унести ног с этого бульвара, дорогой Иван Петрович...— пригрозил он мне, хитро улыбаясь.

— А я не люблю кино...

— Почему?!

— Меня раздражает суета на экране, герои всегда бегают...

— Вы сделаете по-своему. Мы вам дадим все для этого...

Гонта — И. Марьяненко

«Ливень»

...Конец 1928 года, Одесса, гостиница Лондонская. В восемь часов вечера ко мне в номер пришел Алексей Калюжный — оператор Одесской киностудии, ушел от меня в шесть часов утра. Калюжный — молодой человек, образованный, талантливый... Целую ночь мы проговорили о том, как и что мы будем делать. Фантазировали, мечтали, как дети... Говорили, говорили и расходиться не хотелось... Сейчас смешно вспоминать о вещах, о каких интересно было говорить тогда.

Все уже точно определилось, все уже «азбука», все «квалифицировано», разнесено по отделам, размечено по учебникам, читается с кафедр во ВГИКе. Тогда же учебные заведения только организовывались, ждать всесторонне образованных режиссеров можно было только через пять лет.

Недавно — уже в «новом веке» — я встретил в столярном цехе старого знакомого, работавшего еще на той Одесской студии. Разговорились. Он указал на кипу документов (портфеля на два)...

— Это по одной только картине и только по столярному цеху... Сейчас смешно вспоминать те скифские времена. До чего все просто было... А как набирали кадры? Допустим, режиссеров?! Не студия, а Запорожская Сечь!..

— Да, я тоже помню это время. Директора трудно было застать в кабинете. Гельняшка его мелькала где-нибудь в цехе или в павильоне. Подходит к нему товарищ в военном:

— Хочу ставить картину!

Директор весь внимание...

— Что вы предлагаете?

Режиссер вынимает из-за обшлага шинели тетрадку...

— Здесь идея вещи, план... фото обстановки, фото главных героев... картина о подземниках... «Старые и молодые». Шахтеры — особый народ...

— Вы писатель?

— Нет!

— Военный?

— Демобилизовался. Я инженер-химик...

— Интересно... Вы не взяли бы...

— Понимаю... Нет, не взял бы... Этот сценарий идет от чистого сердца, я его продумал... выносил... мне картина снится...

— У нас нет в плане...

Директор просматривает сценарий, смотрит фото... подымает голову, глаза озорно сверкнули...

— А-а, черт!.. Сами мы составляем планы, сами и... Пойдемте в кабинет!

Тогда сценарных курсов не было. Я не знал, как сценарий надо писать, но дело подсказывало, что главное не сценарий, а картина, что ее надо видеть, до деталей живо представить, записать...

Я так и сделал — записал!

В Киеве — в ВУФКУ и в Харькове — в Наркомпросе запись приняли с комплиментами и утвердили к постановке. Я знал, что это только минимум, что это только повод для того, чтоб делать картину, что впереди

съемочный период, что художник должен расти, что аппетит приходит во время еды, что на этой канве могут найти себе место еще и не приснившиеся сны, могущие углубить идею, укрепить драматургию, обогатить форму...

Сегодня сказали бы: чур, дитя!.. А план?! А лимит?! А учет?!

Тогда ничего не сказали. Дали две недели на ознакомление с техникой и «спецификой кино». И все...

Передо мной утвержденный сценарий... Картина историческая... Материал съемки— офорты к истории гайдаматчины... Название картины — «Ливень».

Офорты... Свет, тень... Могучий язык... Свет — резец скульптора...

С точки зрения ортодоксального кинематографа — нелепость, не лезет ни в тын, ни в ворота...

Природа скульптора, влюбленность в форму, крепкую, лаконичную, монументальную, тянет на грех.

Начинаем... Полнометражный фильм. Смета — сорок тысяч рублей.

Пахарь, волы, плуг и погонщик снимаются в павильоне на площадке размером тридцать метров на двадцать.

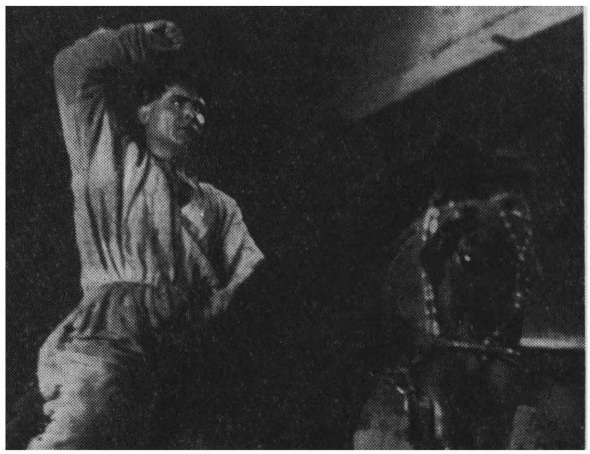
Земли настоящей нет, плуг отворачивает глыбы, сделанные из дерева, прикрепленные к деревянному настилу матерчатыми завесками.

Почему не настоящая земля? Настоящая земля рассыпается и падает, как она хочет, а не так, как хочет того режиссер. Режиссер хочет, чтобы глыбы подымались крупные, вставали грозно и падали, создавая чередованием света и тени нужный ритм.

И еще глыбы эти рисунком и размером должны быть выискана в таком характере и в такой пропорции по отношению к волам и пахарю, чтобы производили впечатление, будто это могучая мать—сыра земля, сказочная, а не «фотографическая», невыразительная по сравнению с херсонскими былинными круторогими волами и богатырской спиной Степана Шкурата—Пахаря.

Эту спину я привез с Полтавщины, отказавшись в Одессе от «спин» заслуженных. Вез бог знает откуда печника ради спины его, ради ручищ его, ради душевной простоты и теплоты, ради широкого лица Микулы Селяниновича.

— Пахарь — живой человек, а земля деревянная?!



«Ливень»

— Не кричите на меня! Да, кино — набор всего, всякой всячины, лишь бы получилось.

У волов наших рога были тоже доделаны— была усилена их крутизна, шерсть внизу, на ребрах и под брюхом, затемнена, а сами они искались по всей Украине. Плуг взят из музея. Пана нашли в богадельне... Старый артист, страдающий слоновой болезнью...

Пан и Пахарь... две скульптуры. Наличие их рядом в одном выставочном зале уже вызывает представление о социальном конфликте, который должен лечь в основу исторической драмы. Остается хитро снять...

Снимаем одну точку, другую и третью, планы: общий, средний, крупный... Фон

(вместо далей, неба, отражений в воде)— черный бархат...

Смотрим материал на экране.

— Офорт получился!.. Кино— офорт! На экране в изобразительной части — XVIII век!..

Продолжим искания...

Положительные и отрицательные герои: Пахарь, Пан, Управитель, Гонта, Залезняк— делаем их загорелыми, по фактуре ближе к бронзе.

Царица, Станислав Понятовский — ближе к мрамору, их дворы—к фарфору. Здесь должны быть показаны роскошь и мишура.

Положительные герои в действии лаконичны, вылеплены до осязаемости светотенью, скульптурны. Фон же— цари, короли, их дворы — мир призрачный...

Кино сочетается с литературой, музыкой, театром и балетом.

«Ливень»— попытка сочетать его со скульптурой...

Застывшее живое изваяние женщины с ребенком на руках (жена Пахаря). На ее щеке след от кнута, оставленный панским Управителем. На той же щеке застыла крупная слеза.

Женщина в молитвенном настроении стоит в церкви перед иконой Богоматери, у которой тоже след кнута на щеке и слеза (такая икона есть, кажется, Козельщанская).

Две матери, два младенца, две слезы, два следа от кнута — в одном киоте. Одно изображение нарисованное, другое — отражение в стекле иконы.

Живое изображение тянется с надеждой к нарисованному. Скорбь живая тянется к скорби нарисованной.

Это поэзия религии...

Но вот в стекле иконы появляется действительность: зажигаются роскошные паникадила, на изображения скорбящих женщин наплывают изображения сытых священнослужителей в золотых ризах...

Начинается богослужение. В киоте отражается правда жизни: кадят, поют, утешают, обещают...

Крестным знаменем осеняет себя богатей Управитель панский, недавно оставивший след кнута на щеке женщины. Святоша!..

Вечная тема — след кнута и слеза на щеке у женщины, даже у Богородицы...

Бунт... Восстание крестьян... В том же павильоне (тридцать метров на двадцать) в хаосе движущихся кубов идут колонны вооруженных крестьян под быстро пробегающими лучами прожекторов, двойной и тройной экспозицией идут они в разных направлениях.

Это создает впечатление мощного повстанческого ливня...

Смена эпох, революционные катаклизмы: в потоке идущих повстанцев вдруг стали двигаться плоскости кубов, а в них завертелись колеса возов, бричек, фаэтонов, принадлежащих панам, убегающим от повстанцев XVIII века...

Кубы вращаются еще быстрее, вращение набирает такую скорость, при которой от фаэтонов, мчащихся в XVIII веке можно перейти к XX веку — к авто буржуазии, удирающей от Пролетарской Революции...

Прожекторы то освещают, то бросают в глубокую тень этот быстро текущий поток...

«ПЕРЕКОП». 1930 ГОД

Есть соблазн создать картину сюжетно-фабульную... И показать, «кто кому подставляет ножку, кто на ком женится»... Это прекрасно делают за пределами нашей родины и охотно снабжают нас. Сам я с увлечением смотрю такие картины. Но делать их не хочется.

Не хочется снимать и оживленную скульптуру на черном бархате...

Характер советской тематики, масштабы социалистического строительства не укладываются в традиционные киноформы, зовут к более широкому действию и охвату просторов, на которых происходят невиданные в истории события.

Петербург... Цитадель самодержавия = «Исаакий».

Надпись через весь экран древнеславянской вязью: «Господи, силою твоею возвеселится царь»...

Высоко в небе разодранная пасть коня...

Властная, бронзовая рука с силой натянула поводья.

Огромный бесхвостый зад коня закрывает почти все небо...

Сверху торчит жирный затылок в кубанке— Царь.

На север, северо-восток и юг от Петербурга — моя родина.

Мое племя, разбросанное по всей стране, в солдатском отрепье валяется на грязных

платформах полуразрушенных вокзалов, крепко прижимая к груди винтовку.

Голод, тиф, разруха...

Плакаты кричат:

«Если мы не убьем вошь — вошь убьет революцию!», «Каждый прогул — радость врагу, а герой труда — для буржуев удар», «Чини! Отстраивай! Налаживай! Восстанавливай! Твори!»

Вся страна — изрытое снарядами, как оспой, тело, сплошная кровавая рана, разрытый муравейник... Куда бросать силы?! Царский генерал Юденич подходит к Питеру, Деникин к Туле, конный корпус Мамонтова разгуливает в тылу Южного фронта, уничтожая деревни, разрушая города. Уголь у них в руках, нефть — тоже.

Правительство, партия, ее ЦК, Ленин, миллионы рабочих и крестьян напрягают силы, чтобы в условиях хозяйственной разрухи отстоять Советскую страну. Пролетарии Астрахани, Царицына, Питера идут в бой.

Хлеба нет. Голод. Чтобы пахать — нужен плуг. Завод плугов не делает — нет железа. Домна стоит холодная — нет угля...

С Запада тянутся жадные руки капиталистического мира, жаждущего овладеть нашим сырьем...

Стык двух эпох. Конфликт двух миров. Столкнулись образы сильные, глубокие...

Как снимать их? Как в «Ливне» на черном бархате? Опять лучи прожекторов?! Опять свет—тень в движении?! Да, в движении... свет—тень...

Офорт... Но от бутафории, бархатов и ограниченной площади необходимо избавиться по возможности. Другая эпоха, и материал мыслится иной: натура, воздух, просторы...

Попробовали на натуре: «режимную» съемку с прожекторной подсветкой... движение света и тени от идущих облаков на общих планах... от воздушных шаров и фанерных потолков, передвигаемых кранами на средних... от взмаха фанеры — на крупных...

Кулак — центральная фигура в «Перекопе». Столыпинский кулак — опора царя и отечества. Он мудрец, политик, грамотей, патриот...

Землю он защищает «свою», власть — «свою». Он живуч. Он против отечественной индустрии — «от нее не столько машин, сколько революции». Спасение он видит в интервенции, а машину признает английскую.

Три мощные фигуры, как степные каменные бабы,— отец и два сына стоят на холме на фоне неспокойного неба. Клубятся грозовые тучи.

Надпись: «И тучи ходят, а бог дождя не дает... почему-то!..» Почему — понятно: бог на стороне кулака — голод, засуха, и дождя нет. Кулак и сыновья стоят, полные уверенности, и солнце светит на них.

Где-то гремит бой, он в сверкании огней в небе, в дымах от пушек... Бой катится с севера на юг...

Фигуры кулаков мрачнеют, через них проходят тени, тени идут гуще. Фигуры темнеют, они сплошь в тени, наконец превращаются в уголь...

Отступают белые. Их гонит окрепшая в боях революционная армия...

Из тени от леса идет в атаку рассыпным строем конница Буденного. Она летит на врага вместе с густой тенью от быстро идущих облаков... Рассыпается по гладкой степи, ныряет в ложбины, идет, все еще не опережая тени, хотя на грани ее со светом. Вдруг она взмывает, выхлестывается на холм морским прибоем, на средний план, в полный свет...

Короткие монтажные куски: в свету... в тени... лица гневные... молния, падающая в темноту... это взмах, это грозный блеск клинка на черном фоне...

«Повстанческий ливень» получился и не двойными, тройными экспозициями, а монтажом и не на тридцати метрах светотени, а на больших просторах. Натура, а скульптурная выразительность. Ближе к «кинематографической правде», а офорт.

Завод и село. Их взаимоотношения — один из важнейших мотивов картины.

Поле пересекают межи и дороги. Валяются скелеты лошадей. Пахарь возится с плугом, работа не ладится...

Просительно гудит заводской гудок.

Над полем кружатся стаи голодных птиц...

Мальчик деловито вбивает в землю палку, на ней укрепляет белый лоскут, на котором кривулями написано: «Смерть наемникам Антанты!»

Далеко идет бой — небо полыхает пожарами... Доведенный до отчаяния, пахарь со злостью вгоняет в землю штык, который не приладился к плугу, обращаясь к отечественной индустрии, взывает...

Надпись: «Будет для меня чересло?!»

Усталые, истощенные жены шахтеров

долбают стены заброшенного штрека — отрывают уголь для умирающих печей...

Поползла в воздухе первая вагонетка. Проснулся кран. Задвигались конструктивные массивы. Завертелись большущие маховики, и скоро «немая» индустриальная симфония «зазвучала» в ответ пахарю полнозвучно...

Надпись: «Будет чересло!»

А там, на передовых линиях войны, в леденящей воде гнилого моря Сиваш, бойцы собственными телами устилают трепещущий мост из полумертвецов, открывая путь через пролив орудиям и коням Революционной Армии...

Этот эпизод, как и дальнейшие бои за Перекоп, сняты на территории Одесской кинофабрики.

Группа предварительно была в Крыму и на Сиваше. Там уже было ясно, что фотографировать инсценировку на исторических местах не будем.

Вернулись опять к «Ливню».

Недалеко от пожарного пункта находился тогда бассейн от разрушенного фонтана. Он был наполнен водой в метр с четвертью глубиной. Диаметр бассейна — двадцать метров. Через него построили мост. В основу легли селянские возы. Они и стали «лицевой» стороной декорации. На возы положили настил из досок. Снизу укрепили должным образом, но так, чтобы мост несколько был в движении...

Бойцы, стоя в воде по плечи, «держат на спинах» этот мост. Все — и люди и декорации — офактурены под слегка заснеженный лед. Операцию на Сиваше снимали целую ночь. Начали в темноте. Большими массивами сначала конница, за ней артиллерия, взяв добрый разгон, понеслись галопом через живой мост. Прожекторы неприятеля в это время нащупывали переправу и будоражили фон. Затем вся движущаяся масса вошла в перекрестный огонь от вражеских прожекторов и артиллерии. Получился затор, появились нервозность и торопливость. Пушки с людьми и лошадьми на полном ходу, срываясь с моста, полетели в воду, лошади увязли в иле. Ослепленные бегающим светом, они рвались в высь, путались в постромках, дико таращили глаза, фыркали...

Лошади белые, вороные, гнедые, буланые...

Когда казалось, что людям или лошадям грозит опасность, съемку останавливали, в воду бросались стоявшие до того за кадром пожарники, распрягали лошадей, иногда выводили их для успокоения из бассейна, благо расстояние измерялось шагами.

Опять и опять...

С вечера до средины ночи присутствовали на съемке, как гости, постоянные мои доброжелатели, опытные уже тогда и уважаемые режиссеры Г. Рошаль и В. Строева.

Новичок замдир фабрики тоже долго стоял, смотрел. Уходя, сказал:

— Вижу, картину можно снять и на письменном столе!

— Да, следующую мы так и будем делать! — заверил его администратор нашей группы.

Следующую картину—«Штурмовые ночи»— мы снимали не так, совсем по-другому.

1931 год. На пустырях близ Харькова запылали костры. Девушки сгребали сорняки и жгли их. На том месте заложили промышленный гигант — Харьковский тракторный завод (ХТЗ).

Одновременно на Днепре уходили на дно знаменитые в истории «Ненасытецкие пороги». Естественная преграда уступала место железобетонной плотине с гидроэлектростанцией, получившей наименование «Днепрогэс».

Для выполнения такого плана потребовалось огромное количество рабочих рук. Много селян пришло на строительство.

Новый труд — социалистический — оказал влияние на формирование характеров людей, новых, глубоких...

Новый материал и огромный масштаб строительства потребовали полотна широкого и подлинно правдивого.

В нашей печати я прочитал не так давно документ величайшей важности, в нем сила человечности выражена необыкновенно убедительно. Это готовая киносимфония, родившаяся вокруг спасения жизни академика Ландау.

Она до мельчайших деталей создана жизнью, оставалось только ее заснять. Подобная история прозвучала уже с экрана: «Если парни всего мира».

Я говорю не о 30-х годах, а о сегодняшнем дне. Документ этот из газеты 1962 года.

По своим масштабам он рисует событие, которое перекликается с теми величайшими днями строек 30-х годов, которые показали тогда, на что способен советский народ, советский строй.

Статья называется «Товарищество», автор Даниил Данин. В ней рассказана трагическая и прекрасная эпопея: без сознания лежит тело человека, кажущееся безнадежно безжизненным. Воскресный день — отдыхают те, чья немедленная помощь только и может спасти. Телефонный звонок поднял друзей пострадавшего. Открыт фронт по борьбе со смертью. Консилиум триумвирата специалистов. Заключение: «Травмы несовместимы с жизнью».

И чудо! В беспримерной самоотверженности врачей, медсестер, техников, наконец, друзей пострадавшего — физиков, которые взяли на себя роли курьеров, водителей машин, посредников, снабженцев, секретарей, дежурных, носильщиков, чернорабочих... победил человек.

Ландау жив.

Материал 30-х годов и сегодняшний — оба документы одного порядка. И оба они требуют изображения советского человека, в каждом случае изображения своего, оригинального...

Возвращаюсь к 30-м годам.

Тогда впервые перед нашей кинематографией были поставлены новые проблемы: индустриализация и коллективизация, привлечение крестьянства к промышленности. Ломалось наследие не только ближайших поколений, но традиции многовековой истории народа.

30-е годы. ХТЗ и Днепрогэс — стройки, до того невиданные в нашей стране. Механизация труда, гиганты-машины. Невиданные детали, их роль в этом большом процессе!.. Они созданы гением человеческим.

Их снимаем средними планами, крупными. Общие планы: индустриальный пейзаж с такими фантастически богатыми пересечениями, каких не найти в природе.

И все это живет, и какая-то новая эта жизнь, невиданная, перестраивающая психику человека.

А вот и сам человек. Он создает, планирует, выполняет. Вдруг!.. Неучтенная сила... Разлив, наводнение... Борьба человека со стихией... Ночи и дни идет эта упорная борьба... Сам предсовнаркома — Чубарь Влас Яковлевич — прибыл сюда. Впереди всех, в самых опасных местах на плотине он. Он — в своей роли инженера. Он, видевший уже аварии разных видов и масштабов в Донбассе, в шахтах.

Есть принятый сценарий, но как можно упустить каждую минуту быстро идущей жизни на стройке?!..

Тут героика труда, его поэзия, его романтика, повод для фантазии и хроникальный материал, где надо успеть не упустить момент...

...Припоминается, что было такое искусство: Великий Немой. Когда он вырос, окреп, стал прекрасен и румянец был во всю щеку, его вдруг начали лечить от... немоты. Он не был немой, он говорил на языке, понятном всему миру, всему человечеству. Он был полнозвучен и полноценен, как симфония в музыке. Музыка всему человеческому понятна, в особенности когда ее не портит диктор.

Появилась в кино разговорная речь, шумы... Прекрасная Симфония начала превращаться в Оперу.

Нельзя отрицать оперу. Пусть себе существует на здоровье. Какой прекрасный отдых для трудящихся! Побольше таких радостей!..

Но существует же музыка камерная, симфоническая... Разрешите вернуть вид на жительство и Великому Немому! Есть живопись, а параллельно существует и гравюра.

Кинематографическая опера — полезный, новый жанр. Она всегда выручит производство, если необходимо выполнить план. Немое кино трудное, а в звуковом, если не получилось изображение, можно дорассказать словами — ввести диктора. Если изображение хилое, валится, то можно подпереть его музыкой, цветом, объемом, широким форматом... Скажут: а если изображение очень хорошее да еще ему приданы музыка, цвет и т. д. А? Не знаю, может, будет и замечательно...

Но вот... если к «Лунной сонате» Бетховена «додать» как сопровождение дикторский текст, а на стенке у рояля нарисовать луну... не выйдет хорошо!

Я прошу: пусть звуковое кино будет, но не как последнее слово, пришедшее на смену умершему Немому. Пусть это будет новый жанр, один из тех, которые еще в пути, которые еще не отлились в законченные формы.

Нужно искать новые формы в искусстве. Жизнь новая через отсталую форму видится на экране как что-то старое, скучное... А это не жизнь, это форма в искусстве старая, скучная.

Беспомощный режиссер, когда ему указывают на то, что он черепаха, пень, возмущается, орет: «Я ученик Эйзенштейна! Ученик Довженко!..»

Пусть покричит—это все, что ему остается.

Эйзенштейн и Довженко нашли для своего времени «новый день» в киноискусстве.

Эйзенштейн и Довженко — люди необыкновенного ума, а выучиться «на умного» нельзя.

Эйзенштейн и Довженко — оба очень талантливы, а талантливым надо родиться.

Копировать, подражать, заимствовать— вот это можно делать и без таланта. Это не искусство, этому можно научиться...

Талант — болезнь не заразительная...

Но не одними первооткрывателями держится мир, ремесленники тоже нужны, иначе как бы студия работала, выполняла план, не стала бы на простой, не закрылась?

Картина «Штурмовые ночи» (1931) — моя последняя немая картина. Чему она меня научила?..

Путаясь между тремя соснами, варюсь в собственном соку. И сам уже не знаю, за что я? За какое кино? И что такое «специфика кино»?..

«КОЛИИВЩИНА». 1933 ГОД

Тема, знакомая по «Ливню». Но хочется, чтобы герои шумели, говорили, пели свадебные песни, чтобы была личная у них жизнь и совершали бы они великие подвиги, шли на жертвы ради торжества справедливости... Значит, картина звуковая?! Винегрет?! Окрошка?!

Не знаю. Каждую картину начинать надо с азов.

Киноискусство — сплошная цепь выдумок на ходу. Советоваться не хочу и не нужно. Советчик навяжет свое, а каждая капля чужого в вашем произведении — это ложка дегтя в бочке меда.

Подсказать может только собственное сердце.

Как часто вспоминается юность! Те счастливые годы, когда мы еще «не знали жизни»!

Хотелось петь — пели, хотелось танцевать — танцевали... мечтали... любили...

Жили безрассудно, без учета нужностей, важностей, печальных неизбежностей...

Как умна юность своим безумием!

Какая сила в легкомыслии! Расточительность — тоже признак юности.

Да здравствует юность! Да здравствует Великий Немой!

В Еремеевке жалобно звучит церковный звон — по покойнику.

Ветер лохматит солому на крыше, воет в трубе.

Причитает над покойником мать... И голос чтеца:

— Камо пойду от духа твоего
И от лица твоего камо бежу...

Причитает мать...
И голос чтеца:

—Аще взиду на небо, ты тамо еси,
Аще сниду во ад, ты тамо еси,
Аще возьму крыле мои рано
И вселюся в последних моря...

Причитает мать...
И голос чтеца:

— И тамо рука твоя удержит мя,
И наставит мя десница твоя...

Тает восковая свеча— текут слезы воска желтого...

Какой ужас! Какое беспросветное рабство!

Как в этом стихе, посвященном всемилостивейшему Богу, нарисован ОН — феодализм! XVIII век!! Ни на небе, ни в аду, ни в глубинах моря, ни при жизни, ни после смерти не оставит тебя и нет тебе спасения от руки его, от руки, которая всюду схватит тебя, и ОН — всемогущий — будет и там наставлять тебя!..

Похоронный звон, причитания матери, псалтырь... моменты, ушедшие в прошлое. От этого достоверного исторического материала идет изображение:

Ветер лохматит солому на крыше...

Воет в трубе...

Тает восковая свеча...

Свадебные песни, песни лирические, песни неволи, песни боевые — походные. Узор и песня — это наша история.

Гоголь говорил: «Песни для Украины— все: и поэзия, и история, и отцовская могила. Кто не вникнет в них глубоко, тот ничего не будет знать о старом быте этой цветущей части России».

Многоязычие: русский язык, украинский, польский, еврейский, старославянский...

Посессор (Яков Либерт) отчитывает шинкаря в корчме. Какой это колоритный кусок! Как прекрасно звучит в устах артиста древне-

еврейский язык! У Шейнберга (шинкарь) жаргон позапрошлого века, он тоже лихо отчитывает своих наймитов — сапожников. Интонации у Шейнберга, так же как и у Либерта, настолько выразительны, что не требуется знания языка, все предельно понятно. Сапожники оправдываются перед шинкарем, и в их языке — языке забитых ремесленников — есть какой-то неуловимый оттенок — жаргон простолюдина.

Далее: граф Потоцкий, управитель графа, польский крестьянин, украинский крестьянин, украинский пан, петербуржец — екатерининский генерал Кречетников, его солдаты: уральский рабочий Болотников и рязанский крестьянин... Наконец, старославянский язык и то, как его произносит читающий псалтырь над покойником украинец.

Как эти краски дорисовывают характеры изображаемых! Как обогащается звуковая палитра!.. И какая вопиющая безвкусица и недомыслие то, чего потребовали после тридцать седьмого года редакторы. Текст в картине, по их мнению, должен сводиться к газетному языку. Вместо надписей — разговоры. И часто, что совсем из рук вон плохо, слышу: «Народ не поймет»... «Не дойдет до широких масс»...

И все это из трусости. А, как известно, под влиянием трусости ни одно качество человека так не усиливается, как глупость.

Нужны ли исторические картины? Очень нужны. Мы не «никто» без рода и племени, у нас есть родословная, и вот она какая!.. Вот наша история, наш эпос, герои нашего революционного прошлого.

Картины, которые мы делаем о сегодняшнем дне, должны быть как бы продолжением истории. Наше новое родилось и законно вытекает из нашего революционного прошлого.

Скульптору дано задание вылепить портретную голову... Он должен, обязан прорисовать всю фигуру модели, хорошо изучить ее, чтобы скульптурой одной головы сказать все об изображаемом. История народа — это его фигура в целом, это от и до...

Изучив историю народа, берите потом любой фрагмент, любую эпоху, в ней будет сегодняшний день.

Раскрашивать скульптуру нельзя. Раскрашивали в древности, раскрашивают понемногу и сейчас шалунишки, баловники, строгие каноны не позволяют этого.

Так что же? Каноны, значит, не нарушать?! Обязательно нарушать! Но нарушение — это как борьба с обветшалым. Цвет — не как приукрашивание, а как необходимый компонент... Дерзкая молодежь убедительно это делает...

В киноискусстве нет канонов, там — целина. Нет предела поискам. И назад не на что оглянуться. Эрмитажа нет, Лувра нет. Но один вечный закон вступает уже в права: безликого искусства нет и двуликого не будет. Коли ты художник, говори свое, как сам думаешь, а то, чего доброго, научишься угождать.

Академия художеств учит рисовать березу. Ты получишь диплом, если нарисуешь ее такой, как она есть. Левитан писал березу по-своему, Васильев — по-своему, Куинджи, Рерих, Нестеров — каждый по-своему, каждый открыл свое, новое. Все они разные, великие, неповторимые художники. И все они писали березу по-своему. А великие они потому, что сделали совсем не так, как учила их Академия. Может, даже вошли в конфликт с выучкой.

Три века освободительной борьбы на Украине мне хотелось изобразить в трех сериях: «Колиивщина», «Прометей», «Днепр». Огромное историческое полотно заканчивается в XX веке победой народа.

Большую роль играет в драматургии триптиха судьба женщины. В средние века существовал закон: «Юс прима ноктис» (закон первой ночи).

В истории восстания каплей, переполнившей чашу, является этот закон. В XIX веке помещик свою крепостную продает в публичный дом, а ее жениха отдает в солдаты. В XX веке девушка активно борется наравне с мужчиной против своего врага, поработителя.

«ПРОМЕТЕЙ»!..

Да славится имя твое! Образ твой! Название картины, которая принесла мне много радостных минут и двадцать шесть лет огорчений!

Несправедливая судьба дает человеку возможность проверить дружбу, любовь, а в борьбе за существование — свои силы.

Картина «Прометей» посвящена истории трех братских народов: России, Украины, Грузии. Петербург, Волга, Кавказ, Украина... Все герои в картине говорят каждый

на своем языке. Но один язык общий — язык грядущей Революции...

Картина шла в Ленинграде шесть дней. В Москве рекламировалась, но не шла. Поздравления, правительственная награда, восторженная печать... Лондон, Париж, Прага...

Вдруг!.. Картину демонстрировать запретили... Четыре дня судили автора на большом собрании за покровщину, формализм, натурализм, национализм...

Покровщина — ошибки Покровского, историка, академика.

Формализм. Пример его — эпизод боя: «Два смертельных врага — две державы; Революция и Россия, что для одной жизнь, для другой — смерть»... В горах Кавказа, над Сунжей, на одном берегу реки — царское войско, на другом — «немирные горцы».

Генерал громом гремит с далекой горы, грозит молнией, пугает широкими полотнищами знамен, ногу выставил вперед, будто на горло наступил. И бросает генерал на горские народы свои полки... Русский грозный генерал...

«Смирись, Кавказ, идет Ермолов!»...

Опустели сакли, «немирные горцы»—все на фронт!!

«О, подойди сюда, Сардарь-Ермулу! Ох, подойди!!!»

Ждет горец генерала...

Тишина... «Ур-ра-а!!» Потекло к реке царское войско...

Застрочили навстречу винтовки горцев...

Легло костьми людей
Муштрованных немало.
А слез, а крови?
Напоить всех императоров бы стало!

По реке поплыла солдатская шапка... две шапки... пять... поплыло много шапок... закачались на волнах кивера... закружились каски...

Военный марш далеко. Близко — марш траурный. Вдоль реки плывут шапки... Шапки царских полков...

— А где же люди?! Где солдаты?! Они должны бегать, махать саблями, прикидываться убитыми, падать!.. Одни шапки?! Формализм!!

А вот натурализм. На озере туман. Ивась подошел к озеру... Бородатые селяне с суровыми, умными лицами деловито стегают хворостинами по воде...

— Что это вы делаете?..— спросил Ивась. Ответ получил не сразу.

Не подымая глаз, старик крепостной скромно пояснил:

— Лягушек пугаем, чтобы не кричали, когда паны спят...—И они продолжают стегать...

Надпись: «Малороссия — страна поэтическая и оригинальная в высшей степени» (В. Белинский).

— Вот что... слушайте...—говорит Ивась.— Пугать надо... И стегать будем, но не лягушек, они перед нами ни в чем не виноваты, пусть себе кричат...

Крепостные заинтересовались, перестали стегать. Лягушки, пробираясь среди водорослей, поплыли вверх к лунному свету. Среди белых лилий засветились парами мигающие огоньки. Поднялось радостное кваканье...

— Лягушки?! Кваканье?! Натурализм!!..

Открытым осталось четвертое обвинение— н а ц и о н а л и з м. Никто мне так и не объяснил, где и в чем национализм и какой: украинский?.. грузинский?.. или русский?..

Прошло 25 лет! 27 декабря 1961 года оказалось, что «в фильме «Прометей» режиссер И. П. Кавалеридзе показал высокую для своего времени изобразительную культуру... что фильм «Прометей» должен занять свое место в истории развития советского киноискусства»...

Все хорошо, что хорошо кончается!..

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Е. МЕЖОВ

А существует ли телефильм?

В последнее время много говорят о телевизионном фильме. Именно говорят, а не спорят. Как-то так получилось, что некоторые ведущие наши телекритики будто разом договорились: телефильм существует, основные черты его определены, практикам остается только идти по проторенной дорожке, не спотыкаясь и не отклоняясь ни вправо, ни влево.

Не знаю, как уважаемых критиков, а меня такое положение тревожит. Слишком быстро отыскали мы специфику того, что только-только зарождается, и успокоились и уже готовы отлучать от телевидения и предавать анафеме все то, что не входит в прокрустово ложе наших схем. Все чаще мелькают сообщения о том, что та или иная киностудия (заметьте: к и н о-, а не т е л е-студия) выпустила «настоящий телевизионный» фильм, и телевизионистам, дескать, должно быть стыдно за то, что они упустили из рук жар-птицу специфики. Пишут применительно к телефильму об «элементарных телевизионных законах», о «компонентах, которые мы привыкли считать истинно телевизионными», и призывают «отказываться от рецидивов порою неприложимого к телевидению «кинематографизма», «оторваться от материнской груди — кинематографа».

Мне кажется, такие призывы несколько преждевременны. Успокаиваться рано. Мы еще не знаем в лицо музу — покровительницу телефильма и говорим о ее чертах, повинуясь преимущественно самовнушению и авторитетам, а не спокойному и критическому изучению фактов живой и постоянно меняющейся практики телевидения.

Итак, что такое телевизионный фильм? Каковы требования к нему? Существует ли специфика телефильма?

Да, существует, утверждают С. Колосов, И. Беляев, В. Азарин, И. Кацев, А. Донатов и некоторые другие практики и теоретики телевидения. Вот его особенности: меньше общих и больше крупных и средних планов, более длинные планы и более спокойный монтаж, отсутствие энергичных ракурсов, игры света, «ночных» съемок, особое внимание к внутреннему миру человека; творцы телевизионных фильмов должны создавать предпосылки психологического восприятия жизни, протекающей на наших глазах, как можно строже придерживаться принципов прямого, репортажного телевидения, всячески стремясь к достижению эффекта присутствия в показе событий и избегая кинематографических условностей, в том числе и свойственного кино вольного обращения с временем и пространством.

Все эти «основные законы», составленные, признаемся, в основном из раскавыченных цитат, выводятся, во-первых, из небольших размеров телеэкрана и невысокого качества изображения на нем, во-вторых, из того, что речь идет не о фильме для тысячи зрителей, а о фильме для одного зрителя или для семьи, и, в-третьих, из предположения, что телевидение хорошо отражает лишь реальное течение самой жизни и плохо — жизнь, опрокинутую в прошлое. Если же быть еще короче, то, по мнению большинства исследователей, специфика телефильма определяется двумя факторами: нынешней не очень совершенной техникой телевидения и камерными условиями просмотра ленты (трое в комнате, не считая телевизора).

Теперь, когда взгляды теоретиков телевизионного фильма выяснены, попробуем разобраться, насколько соответствуют они реальному положению дел.

Говоря о технических особенностях телефильма, авторы многих статей, как ни странно, исходят из молчаливого предположения, что голубой экран ныне и во веки веков останется маленьким и не отличающимся достаточной четкостью изображения. Отсюда ориентировка преимущественно на крупный план, на осторожное обращение со светом и т. п.

Однако вспомним: буквально вчера наш домашний экран не превышал своим размером чайного блюдечка. А сегодня лента рулетки, приложенная

к нему по диагонали, показывает полметра и более. Я не хочу сказать, что завтра экран телевизора достигнет размеров киноэкрана, но несомненно, что «Электрон» или «Огонек» во много крат лучше передают общий план, нежели, скажем, первенец отечественного телевизоростроения «КВН-49». Обычные кинофильмы смотрятся на их внушительном кинескопе со сравнительно небольшими потерями.

Что же касается качества изображения, то и тут не следует забывать, что мы начинали с развертки изображения на 30 строк и буквально за два десятилетия вышли на рубеж 625 строк. Что день грядущий нам готовит — неведомо. Но, надо думать, готовит все же сюрпризы хорошие (всерьез поговаривают, скажем, об использовании в телевидении лазеров).

Во всяком случае, неразумно возводить временное техническое несовершенство в степень постоянного и делать из него далеко идущие теоретические выводы. И вообще, правильно ли это: искать телевизионность в ограничении художественных средств?

Не о специфике телефильма надо говорить, а о специфике киносъемок для телевидения на данном этапе его технического развития. Но и в этом случае следует быть чрезвычайно осторожным, избегая грозных табу.

Вот, скажем, свет. До самого последнего времени было принято как безусловное, что игру света голубой экран воспринимает плохо. Но появился талантливый фильм телевизионного режиссера и оператора Ю. Белянкина «Выставка», и мы увидели, как, повинуясь мастерскому использованию света, оживают на небольшом экране фигурки из камня и гипса, как «пускаются в пляс», «играют», «смотрят» произведения великого скульптора.

Ракурс? Но, может быть, вам приходилось видеть фильмы Волгоградской студии телевидения «Мечтатель» и «Наш фронт». Здесь есть и необычные ракурсы и ярко выраженный «поэтический» взгляд камеры. Все это сделано с хорошим чувством меры и создает нужное впечатление даже на среднем по размеру телеэкране.

Могут возразить: а «Неотправленное письмо»? А «Тени забытых предков»? Да, эти кинофильмы, сделанные с высочайшим профессиональным мастерством, отмеченные незаурядной операторской техникой, на телевизионном экране блекнут. Но ведь я и не отрицаю: пока что телевидение отстает по качеству изображения от кино. Пока что!

Несостоятельность доводов иных исследователей телевидения, пытающихся загнать его в узкие рамки технических ограничений, доказывает... само телевидение. Редкие передачи собирают так много зрителей, как «Клуб кинопутешественников» и «Клуб кинолюбителей». А ведь это на девять десятых кино, снятое без каких бы то ни было поправок на малый экран и его младенческую бледность. Я еще не встречал (думаю, и вы тоже) зрителя, который заявил бы, что эти передачи нетелевизионны, что пейзажи и закаты не смотрятся, а вечера у костра и подавно. Наоборот, на другой день только и разговоров, что об очередном интересном заседании «Клуба».

Так обстоит дело с техническими особенностями кинофильмов, сделанных на телевидении или для телевидения.

Что же касается их содержания, то тут большинство исследователей так или иначе исходят из предположения, очень четко высказанного французским телекритиком Пьером Рондьером: «Телевидение зовет приблизиться, оно выигрывает в доверительности, но уступает в мощи. Телевидение побуждает к исповеди, кино — к проповеди». Почему? Опять же потому, что «маленький экран» и «маленькая аудитория».

О малом экране мы уже говорили. Попробуем теперь разобраться, обязывает ли к чему-нибудь создателей телефильма камерность «зрительного зала».

Фильм «Броненосец «Потемкин» я впервые смотрел на экране телевизора. И так же, как потом, в большом кинозале, слезы навертывались на глаза, когда шла Одесса на последний поклон к телу Вакулинчука, и кулаки сжимались, когда «гремели» (фильм-то немой!) залпы вслед безоружной толпе на знаменитой трагической лестнице, и сердце замирало в ожидании неравного боя, когда одинокий и гордый броненосец мчался навстречу адмиральской эскадре... Да, конечно, кое-что несовершенный голубой экран «испортил». Скажем, «растворились» туманы. Но главное — большой накал великих идей, силу мысли, вложенной автором в фильм,— этого не погубили и не испортили ни небольшой экран, ни небольшая аудитория. Революционная «проповедь» звучала с экрана телевизора так же страстно, так же волнующе, как и с киноэкрана.

Говорят об особой, необходимой для телевизионных фильмов «психологичности».

Но телевидение регулярно являет нам и образцы лент иного рода. Вспомните публицистический фильм «Единство, единство, единство», подготовленный Центральным телевидением вскоре после XXIII съезда КПСС. В нем использованы «сегодняшний» репортаж и хроникальные исторические кинокадры, фотодокумент и сила большевистского слова, звучащего за кадром. Вспомните фильм-памфлет молодого телережиссера Алексея Габриловича «Фабрика манекенов», действующий ударно, подобно взрыву гранаты. Я могу назвать еще научно-документальный фильм Центрального телевидения «Штурмующие

небо», героическую комедию «Пакет», отмеченную главным призом на недавнем Пражском телефестивале, английский историко-документальный телефильм «Тигры» горят» — о победе Советской Армии в Орловско-Курской битве. Эти примеры можно умножать и умножать, но вопросы неизменно будут возникать одни: какая же тут «исповедь»? Что здесь от камерности, от интимности восприятия?

Я отнюдь не собираюсь вообще отбрасывать интимность на телевидении, как это сделал критик А. Егоров в одной из своих статей в «Советской культуре». Не хочу, как он, нарекать интимность «социально вредным» принципом. Я убежден, что интимность была и останется преимуществом определенного рода телевизионных передач, таких, скажем, как беседа, телевизионный очерк или некоторые виды репортажа. Интимность — в смысле задушевность, а не в смысле обыденности, обывательщины, как понимает ее А. Егоров. Но непонятно, почему, по мнению иных критиков, следует положить эту самую интимность во главу угла всего и вся, в том числе и производства фильмов для телевидения? Откуда это категорическое: преимущественно внутренний мир человека? Неужели названные только что работы, созданные на телевидении, должны остаться за бортом телевидения? Воистину, прокрустово ложе...

Догмы, каноны — страшный враг творчества, особенно молодого, бурно развивающегося. Мы должны признать, что телевизионный экран обладает поистине огромной, невиданной доселе емкостью. Он ярок и многолик, как сама жизнь. Он с каждым днем все органичнее соединяет в себе кино и театр, трибуну агитатора и кафедру ученого, маленькую комнату и многотысячный стадион. Следует ли сужать его?

Вообще-то стремление глубже проникнуть во внутренний мир человека, как можно правдивее и тоньше раскрыть его характер, помыслы, сокровенные источники тех или иных поступков — давняя забота любого из видов искусства, но отнюдь не специфика только телевидения. Причем кино давно прокладывает тут свои тропки и большаки, а телевидение пока что идет проторенными путями, стремясь к лучшим образцам, созданным кинематографистами.

Сегодня никому и в голову не придет ограничивать задачи, скажем, поэзии преимущественно лирикой. Каждый знает и понимает, что формы восприятия и отображения мира средствами искусства многообразны, как сам этот мир. Почему же телевидение, являющееся, по общему признанию, окном в большой мир, мы пытаемся загнать в узкие рамки только интимности, только углубленного психологизма? К счастью, как мы видели, теоретические изыски нередко остаются теоретическими изысками, а практика телевидения идет своим путем.

Один из исследователей — аспирант Ленинградского института театра, музыки и кинематографии Л. Петров (статья «Надо знать, что такое телевидение...» в журнале «Советское радио и телевидение» № 8 за 1965 год) отыскал специфику телевидения даже в «менее резком, чем в кинематографе, отделении зрителя от окружающей обстановки». Не совсем понятно? Можно точнее: «При просмотре телевизионной передачи в домашних условиях уровень посторонних шумов намного выше, чем при просмотре кинофильма. Хождение по комнате, звуки за окном, в коридоре, разговоры между зрителями — вот обычные атрибуты телепросмотра». Интересное наблюдение, не правда ли? Выходит, значит, если фильм демонстрируется где-то на далекой зимовке, где аудитория мала и переменчива, где за окном завывает невежливый ветер, где то и дело кто-то вошел, а кто-то вышел на дежурство,— выходит, что в этих условиях самый обычный кинофильм приобретает черты телефильма.

Вот до каких выводов можно дойти, если руководствоваться девизом: «Специфика во что бы то ни стало!»

Конечно, поиски специфики — важное дело. Но только в том случае, если они не сводятся к сооружению сложнейшей системы эскарпов, надолб, «ежей» и иных труднопреодолимых препятствий вокруг того или иного вида коммуникации людей. Не надо забывать, что мы живем в век, когда смело сокрушаются самые, казалось бы, непроходимые барьеры, отделяющие один вид искусства от другого, один художнический жанр от иного, и создаются произведения в высшей степени оригинальные, необычные и необычайно впечатляющие.

Режиссер И. Беляев и критик И. Кацев считают, что фильм, сделанный для телевидения, должен максимально приближаться к прямой, репортажной передаче и отходить от кинематографических условностей (временны́х, пространственных и т. п.). Они почему-то полагают, что только живому, репортажному телевидению по-настоящему доверяет зритель.

Прежде всего: зачем там, где речь идет об использовании кинопленки в телевидении, возвращаться к доисторическим временам «Политого поливальщика», когда кинематограф не знал ни условного времени, ни монтажа, ни многих других замечательных завоеваний, необычайно расширивших сферу его эстетического воздействия, сделавших его, в конечном счете, искусством? С кино будем обращаться «по-киношному». Пусть будут на голубом экране и фильм-репортаж, и просто документальный или научно-популярный фильм с элементами репортажа,

фильм-диспут и фильм-раздумье, фильм-роман и фильм-повесть, в которых элементы репортажа — не более чем художественная условность, и пусть будет фильм подлинно новаторский, в котором чудесным образом сплавлены многие разнородные элементы плюс свое видение мира и свое особое мастерство. Надо пробовать, дерзать, искать во всех жанрах, применяя все достижения кино. Критерий один: мера художественной ценности, мера искусства, сила воздействия на зрителя. Только постигнув высоты кино (до чего массе телевизионистов ой как далеко!), из которого телевидение выросло и с которым оно пока что связано живой пуповиной,— только взойдя на эти высоты, сможем мы сделать решительный прыжок в новое качественное состояние, именуемое телевидением.

Любопытно, что о возможности и даже необходимости использования в телевидении условностей кино недвусмысленно высказывался еще Дзига Вертов. Да, да, не удивляйтесь, именно Дзига Вертов. Вот что говорил он на дискуссии о фильме «Три песни о Ленине» 27 октября 1934 года:

«С точки зрения человеческого глаза я, действительно, не вправе «монтировать» себя рядом с теми, кто сидит, предположим, в этом зале. Однако в «киноглазовском» пространстве я могу монтировать себя сидящим здесь не только рядом с вами, но и с различными точками земного шара. Было бы смешно, если бы мы для «киноглаза» установили такие препятствия, как стены и расстояние.

В предвидении телевидения должно быть понятно, что в киномонтаже такое «дальневидение» допустимо» (разрядка моя.— *Е. М.*).

Замечательный кинорежиссер-документалист был дальновиднее и смелее некоторых современных исследователей «далековидения».

Далее. О репортаже и телефильме.

Да, прямой репортаж — могучее оружие телевизионной журналистики. Но почему завоевания и требования журналистики, завоевания телеинформации надо возводить в степень законов для всех работ телевидения, в том числе и для телефильмов? Хороший репортаж — это здорово, но почему только репортаж?

Репортаж может дать достаточно полное и волнующее представление о том или ином факте, событии, но он, как правило, не способен отразить жизнь в художественных образах. Это, если хотите, не его амплуа.

Возможно, в будущем название «телефильм» сохранится лишь за теми произведениями, которые созданы исключительно при помощи специфически телевизионной техники — видеомагнитофонов и легких, портативных телекамер. Однако это, видится мне, будет не просто фильм, созданный при помощи новейших технических средств, хотя техника, несомненно, наложит на него свой отпечаток (практически мгновенное воспроизведение изображения и звука, возможность съемок одного события любым количеством камер, работающих непрерывно и управляемых с одного режиссерского пульта, неведомая доселе мобильность и разрешающая способность этих камер — всего этого нельзя не учитывать), возможно, одним из ведущих принципов такого по-настоящему телевизионного фильма станет репортажность, а одной из основных форм общения со зрителем — прямое обращение к нему с экрана. Прообразом такого фильма, одним из первых, если хотите, приближений к нему мне представляется лента телевидения ГДР «Смеющийся человек». В такой передаче, состоящей из внестудийного интервью и документов, воспроизведенных в студии, кинокамеры вообще ни при чем. То есть они пока что «при чем». До тех пор пока по технической слабости нашей кинопленка будет основным средством консервации программ на телевидении.

Под рубрику такого «видеомагнитофонного» фильма подойдет передача о молодом поэте Александре Подстаницком, с успехом прошедшая в ленинградской молодежной программе «Горизонт» и вызвавшая недоуменные возгласы на одном из смотров телефильмов: «Как это попало на смотр, ведь это же не фильм?» Да, это не фильм, с точки зрения ортодоксального кинематографиста, однако это может стать разновидностью телефильма, если мы договоримся впредь не путать приемы работы кино и приемы работы телевидения.

Но, вероятно, никогда такой однозначный фильм, могущий служить огромной силы документом, не заменит и не подменит собой документального и художественного фильма, созданного на телевидении при помощи приемов и средств кинематографа.

Кесарю — кесарево, кинематографу — кинематографическое. И там, где речь идет о киноаппарате и кинопленке, будем говорить и действовать, отталкиваясь от искусства кино, не снижая его высоких требований и не отбрасывая его завоеваний. Причем наилучшим вариантом, по-моему, было бы, если бы они соседствовали и соревновались на телевидении — кинофильм и телефильм. Соревновались, обогащая и опережая друг друга. Но это уже претензия не столько к творческим работникам телевидения, сколько к Министерству связи, которое слишком плохо заботится о развитии и совершенствовании телевизионной техники.

Любой вид искусства обогащает себя в общении с другими видами, в перекрещивании живых влияний выкристаллизовывает своеобразное, оригинальное,

В телевидении этот процесс, по причине молодости оного, протекает особенно активно. Не надо тормозить его, ограничивать барьерами и табличками со строгой надписью: «Нельзя!»

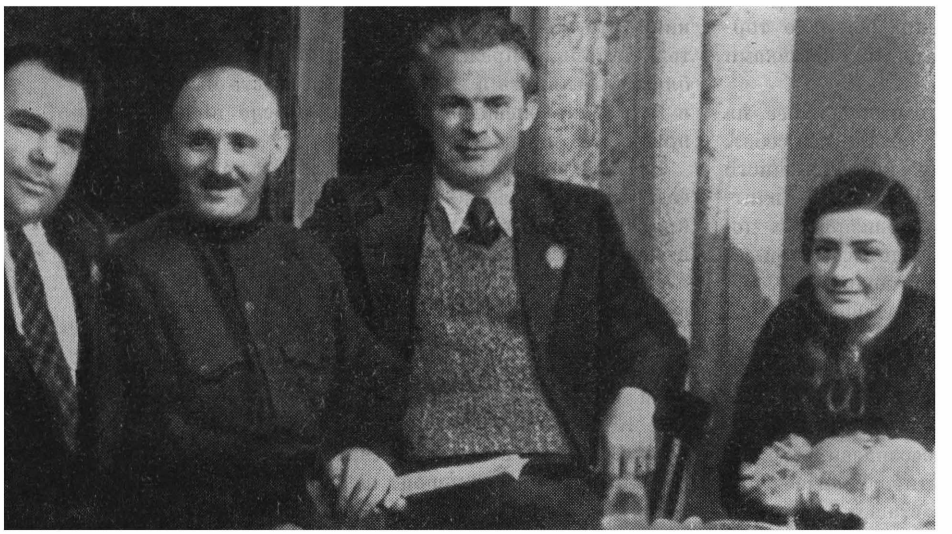
Весьма поучительно остановиться подробнее на фильме С. Колосова «Вызываем огонь на себя». Критика нарекла его образцом телевизионного фильма, наиболее принципиальной победой в игровом телекино. К числу чисто телевизионных достоинств этой ленты относят прежде всего оригинальное, органичное, художественно-целостное сочетание игрового и документального материала, затем его композицию, систему постановочных средств и принципы операторской работы, рассчитанные на небольшой экран и небольшую аудиторию. «Всматриваясь в композицию фильма, анализируя принципы его режиссирования, быстро осознаешь, что перед тобой своеобразное и самобытное произведение художника, решительно рвущего ставшую устаревшей зависимость телевидения от кино и театра»,— писал в журнале «Советское радио и телевидение» киновед Р. Соболев.

Но давайте рассуждать спокойно, без восторженных возгласов. Да, «Вызываем огонь на себя» — хорошая работа. Но кинематограф, обычный кинематограф, еще задолго до появления этой картины пробовал свои силы, и иногда довольно успешно, в сочетании художественного и документального материала. Композиция? Система постановочных средств? К сожалению, Р. Соболев не счел нужным раскрыть, что же именно оригинального, истинно телевизионного кроется за этими его формулировками, а я, ей-же-ей, ничего отличного от кино ни в построении фильма, ни в режиссуре не увидел. Принципы операторской работы или, проще говоря, упор на крупный план? Но, во-первых, о временно́м и весьма приблизительном характере этого «отличительного признака» мы уже говорили, а во-вторых, в фильме «Вызываем огонь на себя» крупных планов не намного больше, чем, скажем, в кинофильме Стенли Креймера «Нюрнбергский процесс». И вообще, не будем забывать, что крупный план — открытие кино, что это не просто средство приблизить к зрителю деталь, а прежде всего средство, позволяющее близко заглянуть в глаза героя, прочесть мысли его и чувства. Телевидение в этом смысле ничего не прибавило и не убавило.

В стремлении побольше отыскать в телевидении своего, специфического, неповторимого, некоторые критики доходят до выводов, мягко говоря, просто несерьезных. Скажем, начинают, как В. Иванова в «Советской культуре» от 27 апреля 1965 года, утверждать, что скрытая камера — чуть ли не открытие телевидения. Помилуй бог, но ведь и первокурснику ВГИКа известно, что основы теории и практики скрытой камеры закладывал еще Дзига Вертов. Кроме того, я не рискнул бы утверждать, что Йорис Ивенс, например, снимая некоторые свои фильмы скрытой камерой, шел вслед за телевидением. Скорее всего, дело обстояло как раз наоборот, даже если учесть просто время применения приема известным кинорежиссером и режиссерами телевидения.

Печальная правда состоит на сегодня в том, что работы телевизионистов на кинопленке в массе своей несут пока что печать дилетантизма. Пять тысяч часов «собственного» кино показали в прошлом году телестудии страны. Это значительно больше, чем дали все киностудии Союза. Но вот вопрос: многое ли из этой невероятной по длине ленты вошло если не в золотой фонд, то хотя бы просто в число хороших работ? Увы, лишь мизерная часть. Количество, к сожалению, слишком медленно переходит в качество, и виной тому наше, работников телевидения, почти поголовное кинематографическое невежество.

Прежде чем размежеваться и для того чтобы размежеваться с кино, надо взять у него все лучшее, добытое в многолетних поисках. Это не парадокс, это диалектика искусства: чтобы стать телевизионным, телефильм должен стать прежде кинематографичным.



Вс. Вишневский, Л. М. Хмара, А. П. Довженко, С. К. Вишневецкая

Переписка с читателями и зрителями

Уважаемая редакция!

Я пишу о своем брате, старом кинематографисте Леониде Михайловиче Хмаре. С 1915 года он связал свою жизнь с кинематографией, был сначала актером, потом стал директором съемочных групп и принес немало пользы любимому искусству, помогая выдающимся режиссерам осуществлять наилучшим образом их творческие замыслы.

Недавно я с волнением пошла в кинотеатр на повторную премьеру прославленного фильма «Мы из Кронштадта». Я хотела прочитать во вступительных титрах: «Директор съемочной группы Л. М. Хмара» — так значилось в первых копиях фильма. Вы поймете мою душевную боль: фамилия брата в новых копиях, отпечатанных к 30-летию прекрасной картины, отсутствует.

Нетрудно понять, как это произошло,— брат, участник гражданской войны, был среди репрессированных во время бериевских беззаконий лиц.

Может быть, заслуги брата перед кинематографией были так заурядны, что о них и говорить нечего?

Хочу напомнить читателям журнала, советским кинематографистам, что́ писал о директоре съемочной группы «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневский. Начну с авторской надписи на подаренном ему экземпляре книги «Мы из Кронштадта»: «Дорогому Леониду Михайловичу Хмаре — боевому кинематографисту братское спасибо за Вашу работу. Без Вас фильма не было бы. Вы как директор сделали огромное дело. Вс. Вишневский. 4.I. 1937. Москва». В статье «Борьба за сценарий и фильм» приведены подробности организации сложных съемок и не раз дана высокая оценка работе директора группы. Вс. Вишневский, в частности, пишет: «Автор и режиссер предъявляли к директору весьма трудные требования. Так, было дано задание насадить сосновый лес. Построить шоссе протяжением около километра. Провести телеграфную линию. Построить три линии настоящих окопов с блиндажами. Построить танк, построить деревянные рельсы для съемок с движения, построить кусок деревни. Устроить фугасное поле, организовать флотилию, десятки баркасов для высадки десанта, обеспечить стрельбу нескольких батарей и, наконец, обеспечить вывод в море целой эскадры. Масштаб этих заданий исключителен.

Директор т. Хмара с работой блестяще справился».

Много еще теплых строк о работе директора группы можно найти в книге Вс. Вишневского. К сожалению, готовя новые копии картины на «Мосфильме», обо всем этом забыли.

Я обращалась по этому поводу в Главк по производству художественных фильмов. Там пообещали — и тоже забыли.

Не слишком ли быстро забываем мы о работе тех кинематографистов, которые не принадлежат к числу авторов и главных участников фильма?

Хорошо ли это?

Посылаю фото из архива брата.

Г. ХМАРА

За рубежом

К. ПАРАМОНОВА

Заметки о румынском кино

Румынское киноискусство сегодня — это сложная, разветвленная область национальной культуры, о которой нелегко рассказать в одной журнальной статье. В подобном случае нередко помогают фестивали, на которых показывают только лучшие фильмы года. На прошедшем недавно национальном фестивале в городе Мамая, например, было показано семь художественных полнометражных и двадцать два короткометражных фильма. Мне удалось посмотреть также несколько фильмов, не включенных в программу фестиваля. Все это позволило в какой-то степени уловить то новое, что характеризует нынешнее положение в румынском киноискусстве.

Прежде всего обращает на себя внимание разнообразие творческих замыслов, почерков художников. Почти каждая картина, показанная на фестивале,— произведение по-своему интересное, заслуживающее внимания. Примечательно, что среди авторов демонстрируемых картин было несколько дебютантов. В художественной кинематографии появились новые имена — режиссеры Лучиан Пинтилие и Дину Коча. Их дебюты свидетельствуют не только о личном успехе. Они продолжили то, что до них сделали такие режиссеры, как Виктор Илиу, Ливиу Чулей, Мирча Дрэган, Ион Попеску-Гопо и другие румынские художники.

Молодые режиссеры, продолжая традиции лучших мастеров, расширяют тематику картин, развивают и обогащают выразительные средства молодого румынского киноискусства. Все реже встречаются в новых фильмах стандартные мизансцены, «театральность», на которые нередко справедливо ополчались румынские критики. В игре актеров уже меньше любования заработанным в театре профессионализмом, а больше подлинных жизненных красок и наблюдений. Словом, искусство кино находит в последних работах румынских мастеров свой собственный язык, свои выразительные средства. Пожалуй, больше всего и чаще всего это проявляется в режиссуре и операторском мастерстве. И реже в кинодраматургии. (Кстати сказать, по-прежнему много места занимают в репертуаре экранизации известных литературных произведений.)

●

Фильм Ю. Миху «Белый процесс» по роману Э. Барбу «Северное шоссе» был признан жюри лучшим фильмом года. Он высоко оценивался и на пресс-конференции во время фестиваля в Мамае. Однако мне бы хотелось кое в чем поспорить с теми, кто так безоговорочно отметил достоинства этого произведения.

По своему содержанию этот фильм весьма значителен. «Белый процесс» рисует обстановку в стране накануне 23 августа 1945 года, когда румынские патриоты под руководством коммунистической партии подготавливали вооруженное восстание, когда Румыния порвала с гитлеровской Германией и тем самым внесла свой вклад в борьбу с фашизмом.

Авторы фильма стремятся отразить сложные проблемы и трудности, которые вставали перед людьми в переломные исторические годы. Эта тенденция авторов понятна, и она четко выражена в судьбах героев. Человек из богатой среды дает деньги подпольщикам. Представители армии начинают думать о своем участии в разгроме гитлеровского государства. Служащие полиции видят приближающийся крах буржуазной Румынии. Далекие, казалось бы, от общественной жизни люди начинают задумываться о судьбах народа...

Но не все в то время чувствовали себя на перепутье. Были в румынском обществе и другие люди, понимавшие историческую перспективу, знавшие, за что надо бороться. Коммунисты перед лицом надвигающихся событий были тверды в своих наме-

рениях и действиях. Они отдавали себя борьбе, жертвуя личным благополучием, а подчас и самой жизнью. Эти люди воплощали собой будущее Румынии.

Таким образом, положение в Румынии того времени авторы стремились показать как можно полнее. И все же фильм кажется несколько поверхностным, неглубоким, фрагментарным. Может быть, это просчеты, характерные для фильма-экранизаций?

Роман Э. Барбу — сложное, многоплановое литературное произведение, а, как известно, большое количество героев для зрителя, не знающего первоисточника,—серьезное препятствие при восприятии фильма. Действительно, о некоторых действующих лицах картина рассказывает порой слишком бегло. И все же этот недостаток, типичный для подобных экранизаций, в данном случае незначителен. Единство повествования достигнуто верно найденной кинематографической формой. Авторы использовали совсем не новый прием воспоминаний, ретроспекций, но в данном случае этот прием оказался как нельзя кстати. Он помог организовать разнохарактерный материал романа, преодолеть опасность иллюстративности. Ведь очень часто в фильмах-экранизациях зритель пассивен, ибо на экране перед ним разворачиваются лишь «живые картины» на мотивы, давно известные из прочитанного. Такие картины не вызывают раздумий. Но современный кинематограф позволяет достигнуть большего, он способен заставить зрителя быть соучастником действия, размышлять, взволнованно искать ответы на свои собственные вопросы. Это в какой-то степени удалось и авторам «Белого процесса».

Следовательно, причины неудовлетворенности фильмом иные. Они, на мой взгляд, кроются отнюдь не в формальном его решении. Следует, например, заметить, что фильм очень хорошо снят, и оператор Аурел Самсон заслуженно получил премию за свою работу. Точно также отличается значительными достоинствами и режиссура фильма — она поистине кинематографическая, соответствующая современному уровню киноискусства.

Слабость фильма — в его концепции. Достаточно вспомнить время, о котором ведется рассказ, чтобы представить сложность исторической обстановки. Это было время приближающегося конца второй мировой войны. Не было в те годы ни одной страны, изолированной от того, что делалось в других странах. Вспомним, что вселяло веру в людей, которые в своей стране (в данном случае в Румынии) вели борьбу в подполье еще оккупированного немцами государства? Вспомним, как жадно слушали тогда в каждом уголке земного шара о продвижении советских войск — освободителей. Вспомним, какие размеры приняла в 1945 году борьба патриотов во многих странах.

В фильме действие очень замкнуто, лишено поэтому исторически достоверных масштабов. Где-то вскользь, в диалогах, сообщается, что приближаются к Румынии войска армии «Молдова». И это все. Этого слишком мало, чтобы понять эпоху, понять, что же тогда происходило в мире. Слишком обособлен мир героев фильма, а это исторически неверно. Хотелось бы увидеть, что борьба румынских патриотов — это звено грандиозного движения народов, ведущих борьбу за освобождение от фашизма.

●

Лучшей сценарной работой жюри фестиваля признало «Время снегов» Фэнуша Нягу и Николае Веля. Поставил этот фильм о современной деревне режиссер Г. Наги, в свое время окончивший ВГИК.

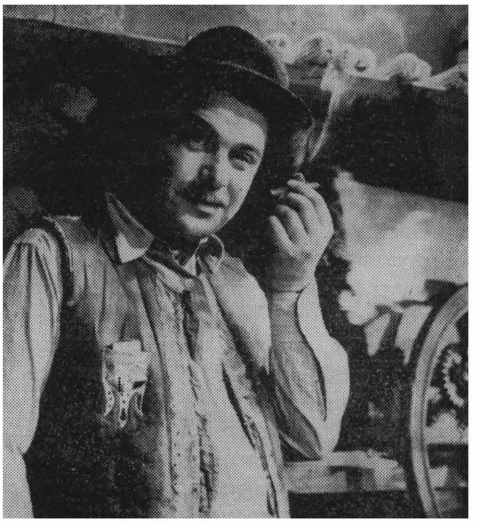
Авторы сценария, бесспорно, знают и любят деревню. В этом причина их успеха. Они нашли интересный подход к сложному материалу современности. И для Наги — выходца из крестьянской семьи — выбор сценария не случаен.

Действие фильма развертывается в современной деревне, расположенной в степях Бэреганской равнины, невдалеке от Придунайских озер. Крестьяне живут там, объединившись в производственный сельскохозяйственный кооператив. И, кажется, нет здесь почвы для социальной борьбы. Ведь люди добровольно приняли законы новой жизни, и ощущается новая, радостная и трудовая атмосфера деревни. Зритель видит, как вошли в крестьянский быт черты новой жизни. Эти черты проявляются и в одежде, и в обстановке, и в том, как веселится, танцует молодежь, как слушает передачи по транзистору. Даже молитва старухи мало напоминает прошлое. Она молится, чтобы образумился ее зять и чтобы остался он председателем и не уходил из их дома...

Председатель кооператива Павел, главный герой фильма, поистине человек новой формации. Превыше всего для него — общественный долг, насмерть борется он с расхитителями кооперативного хозяйства. Трудно ему приходится. Ведь стяжателями оказываются его родичи, отец и брат жены. Это они увели в плавни коров, сказав в деревне, что животные утонули. Павел возвращает скот кооперативу, окончательно обострив отношения в семье. Отец жены требует, чтобы этот «лютый враг» ушел из дома. Ведь он, отец, не воровского рода и он добровольно отдал виноградник кооперативу. А теперь он борется за «свое». Разве может значение этого слова ослабнуть вдруг, сразу, вместе с образовавшимся кооперативом, вместе со всем тем хорошим, светлым, что пришло с новой жизнью? Конечно, нет. И не следует упрощать происходящие в селе процессы. Тем и интересен фильм, что показаны в нем трудно-

Ирина Петреску в фильме
«В воскресенье, в 6 часов»

«Фауст XX века»



«Время снегов»

«Восстание»

сти перевоспитания людей, трудности борьбы за новую социальную психологию. Много в картине правдивых и сильных эпизодов, убедительных образов. Верит зритель в честность Павла, в его готовность жить по новым законам жизни в коллективе. Павел — это не ходячая схема, это живой человек. Как далек он от тех железобетонных председателей, которые, действуя не по законам жизни, а по авторской воле, нередко лишены были простейших человеческих чувств — того, чем определяется поведение каждого человека. Много подобных героев было и в румынских и в наших фильмах. Павел не таков.

Исполнитель этой роли артист Илларион Чобану прост и правдив в каждом своем жесте и поступке. К концу фильма, когда события усложняются, зритель видит, как все тверже и непримиримей становится Павел, как зреет в нем решение разрубить гордиев узел, покончить с компромиссом и неправдой. Он — умный человек — понимает, до какой низости доходят его враги и как глубоко несчастна его слабая, не привыкшая самостоятельно думать жена.

Интересно наблюдать поведение этого по-своему сложного человека и те события, которые происходят вокруг него. Сильный у Павла противник — его тесть Мороган. Роль эту ярко и своеобразно играет артист Михэилеску-Брэила. И все же этот образ во многом уступает образу главного героя. Слабостью являются некоторая заданность, схематизм характера Морогана, нарисованного только черными красками. Он стяжатель, борющийся за «свое» добро, стремящийся удержать свое положение «влиятельного» в деревне человека. Даже любовь к дочери — какая-то «слепая», черная. Совсем перестаешь верить в правду его характера, когда возникает у Морогана, человека сильного и умного, мысль уничтожить Павла. Этот мотив явно привнесен авторской волей и как-то не вытекает из всего происходящего на экране. Зачем нужен был он авторам, так хорошо показавшим противоречия действительной жизни? С этим мотивом вошла в фильм неправда.

Так в этом фильме сосуществует жизненная правда и драматургическая ложь. Хорошо, что лжи меньше, что сильная режиссура фильма с успехом использовала лучшие страницы сценария. Пожалуй, не было еще в румынской кинематографии фильма, который бы столько истинного рассказал о современной деревне. И отличным был бы фильм, если бы не испугались его авторы материала повседневности.

О фильме «Восстание» не хочется говорить как об экранизации. Из прекрасного романа Василиу Ребряну писатель Петре Сэлкудяну взял лишь одну основную линию нарастания крестьянского возмущения в начале XX века и подчинил ей все основное действие фильма. Он как бы исследует социальные процессы, сосредоточивает внимание зрителей на том, что происходит с его героями — крестьянами, поднимающимися на борьбу.

Картины жизни объемны, в них ощущается как бы несколько пластов. Помещики и крестьяне, либералы и консерваторы, люди разной социальной устремленности, различного понимания происходящего рассматриваются авторами в гуще тех событий, которые сделали 1907 год знаменательным в истории Румынии. Крестьянские волнения тех лет, как известно, закончились мощным вооруженным восстанием. Но фильм смотрится не как готовая иллюстрация этих событий. От сцены к сцене зритель наблюдает процессы, а не статичные картины, где на его глазах рызыгрываются готовые результаты. Будучи экранизацией, фильм действительно представляет собой произведение киноискусства. В нем отсутствует та театрализация, которая нередко господствует в экранизациях. Сценарий, сохранив образы романа, строится как непосредственно возникающее действие, в котором самое значительное, пожалуй, скрывается, как это бывает и в жизни, не в прямых событиях, а во всей атмосфере изображаемой действительности.

В помещичью усадьбу возвращается сын. Встреча, разговоры. Автор останавливает внимание зрителя на человеке, который в этой сцене действует на втором плане. Это кучер Петре. Он вносит в дом вещи и случайно входит в комнату, где висит портрет нагой женщины — хозяйки дома. Он молчит, этот человек. Но нам долго показывают его внимательные глаза, и они нас приковывают к себе. Мы мало что знаем о нем и вовсе не предполагаем, что это будет главный герой фильма. Исполнителю этой роли Иллариону Чобану заслуженно присудили премию за лучшую мужскую роль.

Так просто, без видимых драматических завязок начинают жить на экране герои картины. Самое ценное в замысле и воплощении этого фильма то, что авторам его удалось показать, к а к происходит процесс революционизации румынской деревни, как тихого крестьянского сына, так же как и других его односельчан, жестокие социальные условия доводят до сознания необходимости бороться. Зритель видит не только, что происходит с людьми, но и что движет их поступками, как возникают у них постепенно зрелые устремления к социальной борьбе.

Эта картина трагической жизни румынского крестьянства в начале XX века глубоко впечатляет. Избиения, насилие, полное попрание человеческой личности, нищета, доведенная до предела,— все это обрисовано в фильме правдиво и сурово.

Особое место среди новых фильмов занимает картина «В воскресенье, в 6 часов» — дебют режиссера Л. Пинтилие. Она была отмечена на фестивале в Мамае особой премией.

Пинтилие — театральный режиссер, но, работая над фильмом, он как бы забыл на время театр. В его фильме торжествует искусство кино. Это подлинное кинопроизведение со своим собственным языком, со своими выразительными средствами.

Но в этом произведении есть и другие большие достоинства, и мне хочется подробнее поговорить об этом фильме. В беседах с румынскими режиссерами, всегда с уважением говорившими об этом фильме, нередко проскальзывало все же желание обвинить Пинтилие в некоторой подражательности.

Обвинить в подражательности нетрудно. В фильме «В воскресенье, в 6 часов» есть и ретроспекция и навязчивые, повторяющиеся образы прошлого, которые возникают в сознании героя, ритм картины замедлен, некоторые сцены излишне многозначительны... Что греха таить, все это вызывает некоторые ассоциации, будит воспоминания об образах иных картин. И все же мне кажется, что главное — первичность, оригинальность замысла.

Проста и трагична история, положенная в основу сюжета этого фильма. Это история жизни молодых людей 40-х годов нашего века. Война вторглась в жизнь этих людей и породила много таких трагедий.

Юноша-подпольщик познакомился с девушкой, прекрасной и нежной. Они полюбили друг друга, а потом, по странной случайности, девушка эта оказалась той подпольщицей, с которой молодой человек должен был выполнить задание центра.

«Гайдуки»

Девушка погибла, как погибали тогда многие герои, а молодой человек живет, меряя современность тем незабываемым прошлым, которое навсегда запечатлелось в его душе. Он не может забыть ни то прекрасное, что было в его жизни с Анкой,—их любовь, их встречи,— ни то трагическое, что связано с ее гибелью. В его сознании не раз возникают бесконечные этажи, лестницы, фигуры людей, смотрящих вниз, как в бездну, туда, где лежит труп его любимой. Эти воспоминания не покидают его. Ему порой странными кажутся беззаботные современные молодые люди, не знающие горечи утрат и упоения борьбы. Но жизнь продолжается, и аппарат как бы документально фиксирует оживленные улицы, светлые новые дома, радостные лица современной молодежи. Вот об этом движении жизни говорит фильм. Это не спокойное повествование с логично развивающимися событиями. Нет. В этом произведении ощущается живая боль того, кто пережил эти события, кто мучим образами прошлого. Мы часто склоняем головы перед героями истории, перед теми, кто погиб, чтобы мы жили. Но когда речь идет о людях, лично близких, родных, разве не острее боль, разве не сложнее мысли о них? Разве не встают тогда перед глазами образы, которые посторонним могут показаться вовсе не такими значительными? Вот такая личная взволнованность пронизывает фильм. Прекрасен в этом фильме образ Анки, тонко сыгранный обаятельной и умной актрисой Ириной Петреску. Прекрасен и образ самого Раду, от лица которого идет повествование. Этот образ звучит, подобно набатному колоколу, напоминая зрителям, что нельзя мириться с гибелью людей как с чем-то неизбежным. Жизнь неповторима.

«Туннель»

И задача современника — в том, чтобы противостоять возможности повторения в истории этих массовых убийств. Нет,—говорит фильм,— гибель юного существа всегда трагична, с ней нельзя примириться. Мучительно думать о погибших их близким людям. Не просто, а сложно, мучительно...

Вот так «не просто» и пытаются рассказать о гибели молодых людей авторы картины «В воскресенье, в 6 часов». Фильм полон гражданского пафоса. Он сложен, но такой сложности, мне кажется, не стоит ни пугаться, ни избегать.

Режиссер Пинтилие пришел в кино как истинный художник. Он владеет языком кино. Ему удалось избежать иллюстративности и театрализации кинозрелища. И если некоторым этот фильм показался чрезмерно усложненным по форме, то этот недостаток перекрывается его достоинствами. Не случайно первую премию за женскую роль получила Ирина Петреску. Зрители запомнят созданный ею образ обаятельной, полной юношеского изящества Анки, отдавшей свою жизнь в борьбе за будущее человечества.

Свое сообщение об итогах фестиваля жюри начало с оглашения премии, которая присуждена была режиссеру Иону Попеску-Гопо за его вклад в развитие румынского киноискусства.

Создатель румынской мультипликации, новатор в этой области искусства, автор многих игровых картин, всегда оригинальных по своему замыслу и воплощению, Попеску-Гопо широко известен во многих странах мира, и имя его действительно является гордостью румынской кинематографии.

На фестивале была показана его новая художественная картина «Фауст XX века» — легенда о докторе-чернокнижнике, трансформированная им в современный сюжет. Есть в фильме и старый, больной профессор, доктор Фауст, которого соблазняет современный Мефистофель. На земле этот Мефистофель тоже врач. Он, так сказать, новатор из преисподней, считающий, что служитель ада стал посмешищем во вселенной. Ведь церковь усилила связь с космосом (рай переместился выше), она использует радио, телевидение, иконы ей рисуют современные художники. Разве можно в это время, думает Мефистофель, заниматься устрашением пергаментами, подписанными кровью? И он изобрел возможность перенести все чувства и мысли, запечатленные в коре мозга старого профессора, тоскующего о молодости и к тому же неизлечимо больного, в мозг юноши. Мефистофель рисует доктору фантастическую картину: старые люди выбирают в толпе молодежи подходящее каждому новое тело. Юноши и девушки в ужасе. Старики в ажиотаже. Какая-то девушка вырывается и прыгает в бассейн. Ее ловят огромным сачком. Нелепая и страшная картина. Если гетевскому Фаусту надо было продать черту только одну, свою собственную душу, теперь, по мнению Мефистофеля, можно с помощью простого насилия загубить целое поколение. Попавшиеся на эту удочку толпы старцев станут достоянием ада и виновниками гибели молодых. Если выполнить этот план, могут поправиться «адские дела», заметно ухудшившиеся с тех пор, как атомные бомбы убивают невинных, которые, естественно, попадают в рай. Однако современный Фауст, старый профессор, хотя как и полагается Фаусту, раздвоен, мучим противоречиями, он уже пережил эпоху фашистского насилия, и черту трудно подчинить его себе. Профессор верит, что никогда и никто не может погубить человечество и что никому не дано право отнимать у другого жизнь.

Есть в фильме и свой доктор Вагнер. Это ассистент профессора, преуспевающий молодой человек по имени Тома. Он вынашивает идею создания своеобразного Гомункулуса. Два миллиона лет пройдет, пока современник долетит в другую галактику, и за двадцать лет до прибытия туда из двух пробирок, которые заготовит Тома, возникнет ребенок. И к моменту, когда ракета достигнет звезды, станет он представителем молодого поколения нашего века.

Не обошелся фильм и без Маргариты. Она дочь профессора. И Тома продолжает ее любить, когда в его мозг «пересажено» сознание... ее отца.

Словом, Попеску-Гопо откровенно и свободно использовал персонажей, сюжетные мотивы «Фауста», и поначалу картина должна была называться «Ничего нового о докторе Фаусте». Но нового оказалось много. Богатая фантазия художника передала множество значительных по мысли и занятных по воплощению образов, деталей, ситуаций.

Замысел фильма, его главные идеи гуманистичны. Человек всемогущ, утверждает автор. Он может многого достигнуть в технике, в освоении вселенной, но разум его не терпит насилия над собою, он должен жить и развиваться по своим законам. Ничто не должно приостановить естественный ход его развития. Никто не в праве вмешиваться в жизнь человека, дарованную ему природой. В свое время фашизм оказался бессильным победить человечество. Тем паче сегодня невозможна победа никакой идеологической реакции. Идеи эти порождены современностью, раздумьями художника о судьбах мира, о судьбах человечества и ответственности каждого человека за то, что творится в мире. Снова, как мы видим, в основу фильма положены большие философские мысли, и, как всегда у этого художника, решены они в оригинальной манере.

Гопо хотел снять комедийную ленту. Получилась ли она до конца? В фильме очень много по-настоящему смешного, Мефистофель — этакий стройный человек в котелке, незримо преследующий свои

жертвы, до смерти боящийся не только своего господина «всевышнего», но и инспекторов, посланных из преисподней для слежки за ним. Смешны инспекторы, быстро ушедшие в «свою среду», танцующие твист и демонстрирующие стриптиз в ночном кабачке, где их легко, по-видимому, приняли за своих. Все это пронизано элементами сатиры.

Есть в фильме комическое, смешанное с нотами грусти. Смешно и грустно, когда старый профессор, лишенный разума, превращается в ребенка, играет в кубики. И вот тут-то вступают в силу серьезные и вовсе не смешные мысли. Комедийные ситуации автор умеет делать источником серьезных философских размышлений, подчас даже слишком серьезных для жанра картины.

Жизнь человека не бесконечна, говорит фильм. Существуют старость, смерть, всяческие болезни, в мире есть зло в разных формах. Человек должен быть сильным, разумным, противостоять этому злу, всегда оставаться человеком. При этом автор утверждает: тщетны мысли Мефистофеля о том, что возможно остановить развитие человечества.

Обо всем этом и о многом другом размышляет зритель, когда смотрит фильм о Фаусте XX века. Автор разговаривает со зрителем серьезно, но он остроумный собеседник, и поэтому нередко беседа прерывается взрывами смеха.

В фильме много актерских удач. Поразительна игра Юрие Дарие, который столь изобретателен в роли Тома, что диву даешься. Вот он преуспевающий молодой доктор, уверенный в себе поклонник профессорской дочери, мечтающий о Гомункулусе, откровенно самодовольный. Это современный, явно преуспевающий молодой человек. Но вот Тома в лапах Мефистофеля — и тотчас пропадает его обычная уверенность в себе, он становится противоречивым, в нем ощущается большая внутренняя борьба, он кажется порой искренним, порой жалким. В нем как бы существуют и борются между собой два разных существа, но веришь, что победит в нем Человек. Зритель понимает, что в конечном итоге все встанет на свои места и человечество будет продолжать свой обычный путь. Труд и разум отличают человека от всего животного мира... Труд, разум и еще эмоции, чувства, без которых нет человека. И пока человек остается человеком — он непобедим.

Фильм Гопо насыщен мыслью, в нем много ассоциаций с современностью. Для того чтобы проанализировать его серьезно и глубоко, его надо видеть не один раз. Я написала только о первых своих впечатлениях. Живая реакция аудитории позволяет мне думать, что этому фильму будет сопутствовать большой зрительский успех.

В этом году осуществлена первая совместная советско-румынская постановка — фильм «Туннель». Снимал эту картину режиссер Франчиск Мунтяну, который написал сценарий вместе с молодым советским писателем Георгием Владимовым. «Туннель» — это рассказ о героических действиях группы румынских и советских разведчиков, сумевших сохранить туннель, который фашисты хотели взорвать. Патриоты выполнили свой долг, пятеро друзей погибли в этой борьбе. Это те малые жертвы, о которых обычно не указывалось в военных сводках. Но зритель запомнил и полюбил этих людей: лейтенанта Денисова (А. Локтев), Наташу (В. Малявина), Петреску (Ион Дискиляну), Гришу (Л. Прыгунов), Юлию (Маргарет Пыслару), Сережу (В. Филиппов), Молчуна (Л. Зверинцев).

Рассказ об этих людях привлекает своей лиричностью. Авторы любят героев за самозабвенность, с которой они выполняли свой долг. Успевает их полюбить и зритель. Грустно, что молодость таких разных и так преданных своему долгу людей была подкошена смертью, что многие из них не дожили до свободы. Но их короткая жизнь прекрасна. Зритель переживает истинное волнение, познакомившись с ними и остро ощутив горечь гибели этих героев.

Режиссер Мунтяну фильмом «Туннель» продолжил серию своих произведений о войне. Вместе с операторами А. Шеленковым и И. Чен Ю-лан он не только создал подлинно героическую картину, но и положил начало практическому сотворчеству советских и румынских кинематографистов.

Интересна первая картина режиссера Дину Коча «Гайдуки» по сценарию Э. Барбу, Н. Михаила, М. Оприша — хорошо снятый приключенческий фильм, действие которого происходит в XVIII веке. В нем рассказано о смелых крестьянах-повстанцах, которые вели борьбу с правителями Валахии — фанариотами и боярами, притеснявшими крестьянство. Это повесть о мести за измену в дружбе. В главной роли гайдука Амзы удачно выступил Ион Бесою.

Съемки конных скачек, рукопашных и сабельных боев, погонь и другие непременные составные части приключенческих картин здесь на уровне «мировых стандартов». Напряженный ритм этой картины, ловкость и смелость героев, их дружба, способность побороть, казалось бы, невозможное, увлекают зрителя, любящего подобные ленты.

Мне трудно сейчас вспомнить, какие из двадцати двух короткометражных фильмов были наиболее слабыми. По-моему, слабых, серых картин не было. Правда, некоторые работы явно носили экспериментальный характер или просто-напросто были излишне усложнены. Таким мне показался фильм «Одна ночь», в котором рассказывается о подростке, восьмикласснике. Повествуя о «трудном» возрасте, когда подростку хочется еще играть, но когда он

уже задумывается о проблемах «взрослой» жизни, авторы фильма показали своего героя в сложном переплетении реальности и фантазии.

Герой фильма Дан смотрит спектакль, видит старого актера, который его когда-то очаровал, и в воображении мальчика рисуются картины странной ночи, будто бы проведенной им вдвоем с актером в театре. Они чувствуют себя в пустых залах театра, как в фантастическом замке, и решают сложные проблемы, пытаются понять, что такое счастье. Возникшая в воображении мальчика странная дружба с актером, одна ночь счастья от общения с интересным человеком кончалась вместе со спектаклем. Герои уходят из театра, так и не познав друг друга в реальной жизни. Но закадровый голос говорит о том, что, может быть, эти люди встретятся когда-нибудь не только в воображении подростка. Этот фильм представляет собой, так сказать, психологический эксперимент. Был еще один фильм-эксперимент — «Белая симфония». Это поэтическая игра светотенью, контрастами белого и черного цветов, резких очертаний пейзажа и т. п. Фильм как бы оставляет зрителя наедине с виденным. Нет ни текста, ни человека в картине. Зритель должен воспринять красоту кадра, эстетически пережить виденное. Фильм сделан с поразительным вкусом. Авторы — блестящие художники, изобразительное решение фильма столь интересно, что любуешься буквально каждым кадром, и только в этом — смысл картины.

Однако не эти по-своему интересные произведения определили характер программы короткометражных фильмов.

Наибольшее впечатление произвели те документальные и научно-популярные фильмы, авторы которых вторглись в глубины социальных процессов или попытались вскрыть сущность явлений природы, искусства и при этом нашли своим произведениям интересную форму. Тематически эти фильмы разнообразны. Первая премия по разделу короткометражных фильмов была разделена между очень разными картинами: «Смотри, и ласточек уж нет...» режиссера Константина Будиштяну и «Керамика из Обоги» режиссера Думитру Дадырлата. Первый фильм — это поэтический рассказ о жизни ласточек, о том, как они вьют гнезда, выхаживают птенцов, учат их летать. Второй воспроизводит процессы изготовления керамики в Олтении, в Обоге. Обо всем этом рассказано с таким знанием предмета, что зритель сидит, как зачарованный.

Румынские документалисты находят в жизни столько интересного, столь разнообразны у них способы увлечь зрителя, что написать об этом значило бы рассказать о каждом фильме. А это не позволяют границы статьи...

В фильме «Увлечения» Жана Петровича повествуется о людях, у которых есть свои страсти. У одного — это голуби, у другого — бумажные змеи, у третьего — часовые механизмы. Все эти люди трудятся, а после рабочего дня занимаются любимыми делами. Занимаются страстно, увлеченно. Поэтому голуби, которых всю свою жизнь выращивал человек, победили в международном соревновании. А бумажные змеи, которых много лет мастерил старый бухгалтер и однажды выпустил их на берегу моря, представили собою чудесное, радующее глаз необычное зрелище. И еще большую радость узнали люди, когда часовщик после долгих, мучительных поисков, отдавая этому все свое свободное от работы время, починил старинные городские часы. Подобные увлечения обогащают жизнь человека, они прекрасны, потому что это настоящее вдохновенное творчество.

Режиссер Думитру Доне в фильме «Конструкторы высоковольтных линий» показал истинное творчество монтажников высоковольтных линий. Оператор этого фильма Д. Джорджеску проявил личный героизм, снимая не только с помощью трансфокатора, но и просто находясь рядом с монтажниками, будучи подвешенным, как и они, на огромной высоте. Зритель не только видит, но как бы и ощущает опасность и сложность труда, с которым знакомит нас фильм.

Такое же ощущение переживаешь, когда смотришь картину «Исчезающие кормчие» режиссера И. Моску, повествующую об опасном и сложном труде плотовщиков. Интересно использован в фильме записанный на магнитофон рассказ одного из плотовщиков на Бистрице о том, как передавали ему старшие сложное мастерство вождения плотов.

Документалисты студии имени Александру Сахия очень широко пользуются подлинной речью героев своих фильмов. Вместо гладкой речи диктора они записывают (и нередко скрыто от говорящего) рассказ героя — непосредственный, шероховатый и поэтому очень правдивый и убедительный. Так, например, в фильме М. и П. Попеску «Необыкновенная охота» рассказывается о древнем ремесле— сборе дикого меда. Люди откровенны в своем рассказе, они говорят, что держат в тайне от всех секреты своего любимого мастерства, что очень часто жены не хотят их пускать в лес, а некоторых жены, наоборот, просто выпроваживают из дома. Они подробно рассказывают, каких трудов порой стоит им этот мед. Пленяют искренность рассказа, живая человеческая речь.

Вряд ли кого-либо оставит равнодушным документальная картина «Дети, снова дети» режиссера Ф. Холбан. Это фильм-анкета, где раскрываются судьбы престарелых, брошенных детьми стариков.

Все подлинно в этом фильме — и радость, которую познают родители, когда малютки тянут к ним свои ручонки, и горе, и тоска одинокой старости. Фильм этот беспощаден к жестокости и эгоизму. Суровый жизненный материал, как бы подсмотренный авторами фильма,— обвинение тем, кто забывает о своем священном долге — заботе о родителях.

Румынских документалистов объединяет стремление сделать свои фильмы человечными, эмоциональными, лишенными «общих мест», с помощью непосредственно наблюденных жизненных фактов, не назойливо, исподволь стремятся они провести нужную мысль. Поэтому в фильмах часто нет текста. Зритель при помощи кинокамеры как бы сам наблюдает за людьми. Так в фильме «Вокзал» Г. Барта в вокзальной суете подсмотрены проявления у людей чувств радости, волнения, печали. Зрителю нетрудно сделать из увиденного свои собственные заключения. Если авторы умеют найти для наблюдений живой человеческий материал, это всегда интересно.

Сильвия Армашу сняла по собственному сценарию фильм «Тетрадь эскизов» о своем учителе, рисовальщике и граверe Жане Александре Стериади. Фильм этот оставил самое хорошее впечатление. Армашу не просто показала интересные произведения Стериади. Она раскрыла образ художника, рассказала о нем как о человеке, о его общительном, веселом нраве, щедрости и трудолюбии, о его вкусах, привычках. И автопортрет человека с веселыми глазами надолго запомнят зрители, не оставшиеся равнодушными к творчеству талантливого художника.

Впечатлениями о многих фильмах хотелось бы еще поделиться. Но всему есть границы. Приходится кончать рассказ с чувством сожаления, что мы так мало знаем об искусстве наших друзей — румынских кинодокументалистов и работников научно-популярного кино, так редко смотрим их фильмы. Они не только продемонстрировали свое высокое мастерство в Мамае, несомненно, они поднимают общий уровень всего румынского киноискусства.

Ф. ХИТРУК

Сто восемь встреч

Когда перед открытием Международного фестиваля мультипликационных фильмов в Мамае все участники этого смотра собрались в ресторане «Перл», первой моей мыслью было: «Сколько же нас, мультипликаторов, если здесь, где представлена только незначительная часть их, так много народа!»

Сияя улыбкой и стеклами монументальных очков хозяин фестиваля Марин Парояну и выдающийся румынский мастер Ион Попеску-Гопо радушно принимали гостей, среди которых были такие заслуженные метры, как Душан Вукотич, Тодор Динов, И. Иванов-Вано, Поль Гримо, Джон Хаблп и Джон Халас (в своем строгом респектабельном костюме он напоминал британского дипломата времен Лиги Наций). А тут же рядом толпились молодые люди в вылинявших синеватых джинсах и выгоревших рубашках.

Все было, как на всех кинофестивалях. Обнимались старые друзья с радостными восклицаниями, завязывались новые знакомства. Как и всегда, у всех жило глубоко запрятанное волнение за судьбу картин своей страны, за собственную работу.

Только одним отличаются мультипликационные фестивали от фестивалей «большой кинематографии» — отсутствием звезд и связанных с ними сенсаций. Не сверкают блицы фоторепортеров, нет парада туалетов.

Смех, шутки, воспоминания — все это переплеталось с рассказами о творческих планах, восторгами по поводу каких-то трюков, опровержениями чьих-то эстетических позиций...

Уже в этих отрывочных разговорах чувствовалась бьющая через край творческая «заряженность». Эта «заряженность» обнаружила себя в первых же картинах фестивальной программы. Различны были эти фильмы по мировоззрению авторов, по кругу тем, по эстетическим пристрастиям. Сегодня трудно удивить мультипликаторов изобретательностью. На этом пути достигнуто много. Налицо даже известный перехлест. В прошлом году на фестивале в Аннеси я даже насторожился: было очень много картин, в которых усложненность, изощренность формы становились самоцелью.

Лучшие картины Мамайского фестиваля эти мои опасения сняли. При всем разнообразии программы

отчетливо проявилась одна тенденция: стремление художников мультипликационного фильма раздвинуть границы отведенной им тематики, проникнуть в области, почитавшиеся до сих пор для мультипликации недоступными. Мультфильмы обычно больше обращались к чувству, сегодня многие из них апеллируют к разуму. Было показано несколько чрезвычайно примечательных картин, в которых мультипликаторы пытаются подойти к самым острым, самым актуальным проблемам нашего сложного века. И, что особенно приятно, эти произведения стали фаворитами и публики и жюри Мамайского фестиваля.

Таких фильмов было немало. Первым из них назову «Улитки» французского мультипликатора Рене Лалу. Расскажу его содержание.

...Как старательно ни поливает крестьянин свой салат, растения не всходят. Чудо свершают лишь слезы отчаявшегося старика. Листья салата становятся огромными. Но еще более огромными становятся маленькие улитки, ползавшие между зеленью мелкорослого салата. Эти гигантские улитки начинают наступление. С беспощадностью танков, неся смерть обезумевшим от страха людям, сметают они все на своем пути и уничтожают жизнь на земле... Снова видим мы на экране того же крестьянина, возделывающего свой огород. Как и раньше, только слезы его помогают подняться росткам на этот раз уже моркови. Но вот из-за горизонта появляются три гигантские кроличьи морды... Так на полуслове кончается фильм.

Рене Лалу в этой картине отказался от мягкого фазованного движения, передающего плавный переход из одного состояния в другое. Здесь переходы резки. Создаются они чисто монтажными стыками. Салат не всходит, а встает торчком. Улитки увеличиваются не постепенно, а возникают на экране в своей противоестественной устрашающей огромности. Резкое укрупнение противоборствующих образов, рубленый ритм рождают мрачное ощущение неотвратимости рока. Картина производит потрясающее впечатление. Замысел выражен с предельной силой. Но, отдавая дань остроте мысли, таланту, яркости и лаконизму решения, я в то же время не могу согласиться с авторской концепцией — философией фатальной обреченности мира.

В своих тревогах о судьбах мира Лалу оказался не одинок.

Румынский фильм «Капля» Сабина Балаша тоже обращен к этой теме. В этой картине, сделанной приемом «ожившей живописи», тоже ставится вопрос о судьбах мира. На этот раз зрители видят мягкие контуры человеческой головы, превращающейся в облако. Затем облако трансформируется в атомный гриб, который постепенно становится сжатым кулаком. В заключительных кадрах этот кулак разжимается, и на ладони мы видим нечто желтенькое, пушистое—крошечного цыпленка. Этот, казалось бы, оптимистический финал, говорящий о том, что при всех катастрофах неизбежно возникает новая жизнь, все же не снимает общего мрачного, даже мистического настроения фильма.

Интереснейший и очень плодовитый мастер японской мультипликации Йои Кури показал в Мамае несколько картин. Любопытно, что Йои Кури изобразительно работает не в стиле национальной гравюры, хотя темами избирает сюжеты чисто национальные. В своем фильме «Кнопка» Йои Кури обращается к угрозе термоядерной войны. Сам Йои Кури определяет свою «Кнопку» как сатиру на атомную бомбу. «В этом фильме,— говорит он,— я хочу сказать о бессмысленности человеческих усилий, направленных на создание атомной бомбы. Ведь погибнет все. Никто в этой войне не останется в выигрыше!»

Пафос этих трех очень разных картин обращен к одной из важнейших проблем современности мира— войне. Войне, в которой будет использовано новое всесокрушающее оружие. Художественное выражение замыслов талантливо, особенно в «Улитках», но философское кредо с их апокалипсическим видением будущего вызывает внутренний протест.

К сожалению, советские мультипликаторы могли здесь вести только умозрительные споры, потому что у нас нет фильмов с той же остротой мысли, таланта, мастерства, противостоящих этим концепциям.

Мы еще не осознали огромную идейную потенцию нашего искусства, не думаем о нем как об одном из действенных средств идеологического воспитания. Стремительное развитие мультипликации опережает сознание мастеров этого искусства, его немногочисленных исследователей, критиков и руководителей кинематографии. Было бы идеологической близорукостью недооценить интеллектуальные тенденции современной мультипликации.

Эти тенденции ощущались и в тяге художников к более глубокой, я бы сказал, взрослой трактовке нравственных проблем. Вся история мультипликации насыщена фильмами о борьбе добра со злом, в которых с первого кадра угадываются сверхположительные и сверхотрицательные герои. Какими бы красочными ни были эти картины, образно в них главенствуют два цвета — черный и розовый. Сегодня мультипликация отходит от этих прописей. Все меньше становится произведений, смысл которых долго разжевывается и в довершение всего излагается в финальном морализе. Доверяя зрителям, авторы предлагают им самим призадуматься и сделать выводы.

Лучшим образцом такой авторской позиции кажется мне фильм молодого югославского режиссера Антэ Заниновича, одного из молодых людей в холстиновых джинсах.

Это любопытная картина о поведении двух человечков, оказавшихся перед непреодолимым препятствием. Фильм рассматривает не только два характера. Философия фильма глубже.

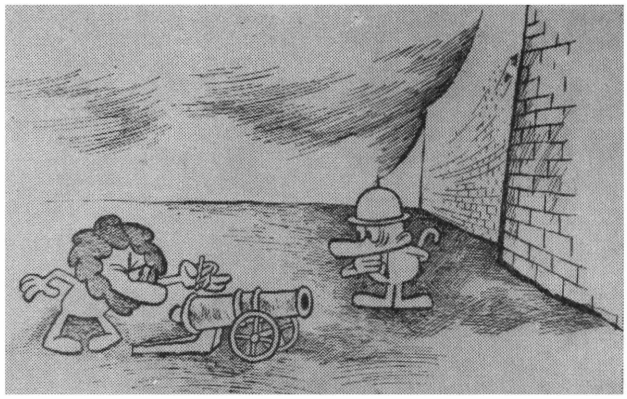
...На экране идет полный собственного достоинства человек. Дойдя до середины кадра, он останавливается перед неожиданно возникшей стеной. Стена высока, закрывает всю плоскость экрана. Человечек делает слабые попытки преодолеть это препятствие, но, поняв тщетность усилий, садится на камешек. В это время раздается веселая песенка на басовых тонах, предвещающая появление какого-то гиганта. Но на самом деле появляется такой же маленький человечек, но несколько в ином обличии — этакий бородатый бодрячок. Он деловито осматривает стену и пробует с разбегу ее преодолеть. Стена не поддается. Попытки продолжаются. Переходя от бодрости к отчаянию, человечек изыскивает все новые и новые средства. Тут и шест, и альпинистское снаряжение, и лассо, и даже заряд динамита. Все безрезультатно. Наконец с отчаянием безумца человечек разбегается и головой прошибает эту непроницаемую стену. Проход пробит. Но сам победитель оказывается погребенным под камнями. И тут первый человечек, наблюдавший за этой борьбой, с невозмутимым спокойствием встает, проходит по распростертому телу павшего первопроходца и скрывается по ту сторону стены.

Казалось бы, конец. Мысль ясна, сюжет исчерпан. Но режиссер находит то, что художники называют «поинте» и что особенно драгоценно в мультипликации. Человечек спокойно продолжает свой путь, пока перед ним снова не возникает стена. На этот раз он не делает никаких попыток преодолеть ее. Снова садиться на камешек и ждет. И ждет он не напрасно. Из-за кадра раздается бодрая басовитая песенка... Авторская позиция фильма, его публицистический пафос ясны.

«Стена», как и «Улитки», «Капля» и многие другие фильмы фестиваля, предельно лаконична. Это очень короткие картины. Рассказываешь о них дольше, чем они демонстрируются. Не грешат они и никакой тяжеловесностью. «Стена», например, шла под сплошной хохот зала. Сколько в ней чисто мультипликационной выдумки, сколько трюков!

Но трюки в мультипликации приобрели иные функции, так же как и знаменитые «кремовые торты» ранних чаплиновских картин, повторенные позже в «Новых временах».

В фильмах Мамайского фестиваля неизменно присутствовал юмор, без которого невозможно представить себе мультипликацию. Но сферы юмора расширились. Рядом с изящной шуткой, остроумным анекдотом соседствуют политическая карикатура и жестокая сатира. В одних фильмах смех был радостным, в других разящим, а иногда и грустным.

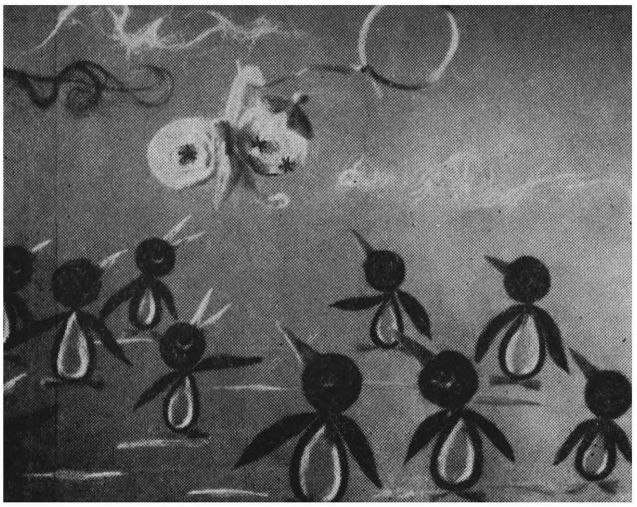


«Стена»

Очаровательна грустная ирония фильма Халаса «Оркестр Пальм Курт». Ничего более английского после Диккенса я не видел.

Представьте себе казино викторианской эпохи. Все в таких округлых завитушках. Перед сытыми джентльменами в клетчатых брюках и жилетах оркестр из четырех музыкантов невозмутимо играет безоблачный вальс. Начинается пожар. Публика в панике бежит. Фантазия художника создает массу приключений, в которые попадают оркестранты. Но даже в самых невероятных обстоятельствах — на пустынном острове, на пиратском судне и даже в чреве кита — музыканты ничего не меняют в своем поведении, продолжая все ту же мелодию. Доигрывают они свой вальс в заново отстроенном казино. Та же эстрада, все как ни в чем не бывало. И, только окончив вальс, музыканты впервые встают и в ответ на аплодисменты раскланиваются.

С чисто британским юмором констатирует автор: «Да, таковы мы, англичане! Никакие бури не могут вывести нас из равновесия». В этой иронии чудится мне грусть по старой доброй Англии. О том, что Халас совсем не убежден в нерушимости английских традиций, свидетельствует другой его фильм— «Птицы, пчелы и аисты». Вопреки названию, эта картина не населена никакими представителями фауны. На протяжении всего фильма на экране присутствует только один человек. Такой полный, обаятельный, уютный господин. Все строится на его монологе, обращенном к зрителям. Но через не-



«Снеговик»

сколько мгновений вы понимаете, что обращается он к сыну, находящемуся в этом зале. Вы даже представляете себе этого великовозрастного юношу, которого, по мнению папы, пришла пора посвятить в «тайны семейной жизни». Отец чувствует себя очень стесненным от предстоящего трудного разговора. Это видно по его жестам, по тому, как перехватывает ему дыхание. «Когда мы познакомились с твоей мамой...»,—начинает он. Он повторяет это несколько раз, все более и более смущаясь. Дальше этой фразы дело так и не двигается. Когда же отец набирается мужества, чтобы сообщить сыну самое сокровенное, будучи не в силах смотреть ему в глаза, он отворачивается. И тут его ожидает нечто невероятное — в окно влетает аист с запеленатым младенцем.

Рисунок фильма легок. Художник-одушевитель Тони Гий, получивший в Мамае приз за лучшую актерскую игру, так психологически точно сыграл отца, что я понимаю не только его душевное смятение, но представляю себе и реакцию сына, вполне современного и умудренного юноши, скептически улыбающегося над наивностью своего «предка».

Мамайский фестиваль показал, что не угас энтузиазм в поисках новых выразительных средств. В интересной технике сделан шведский фильм «Доброго сна» Ласи Линдберга. Это не графика, не живопись, не куклы. Художник использует обрывки бумаги, из которых складывает фигурку человека. Как эта фигурка ни условна, перед вами возникает некий шведский Обломов — по характеру и поведению. Он томится на диване, страдает от тоски и безделия. Несмотря на отсутствие каких-либо аксессуаров, лица, рук, ног, актерская игра этого бумажного персонажа превосходна.

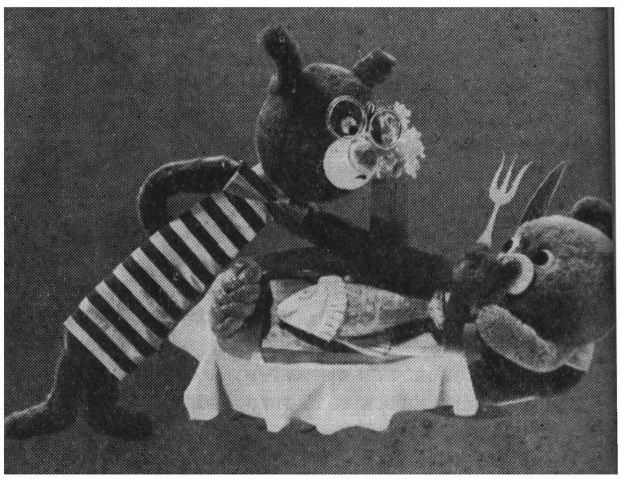
А изобразительным материалом чешского фильма «Камень и жизнь» Гарика Секо стали серые камешки. Как ребята складывают из кубиков и шариков здания, машины, так создатели этого фильма складывают фигурки каких-то живых существ, которым приданы человеческие характеры. Конечно, выразительные возможности камня ограничены. Но для темы одиночества — этому и посвящен фильм — материал выбран очень удачно.

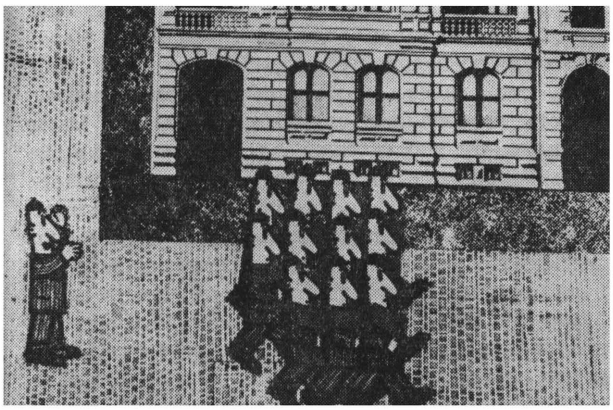
Цветная пряжа — счастливая находка чехословацкого режиссера Гермины Тырловой. Прелесть цвета, ласковость фактуры как нельзя лучше совпадают с образным строем наивной детской сказочки «Снеговик».

А другой чешский мультипликатор Бржестислав Пояр в фильме «Принцесс не узнаешь», оставаясь в кругу традиционных выразительных средств и даже образов (его героями стали уже почти выселенные из мультипликации плюшевые мишки), пленяет свежестью трактовки привычной темы.

...Два медвежонка рыбачат. Один из них, хитрый и опытный, все норовит отнять у своего наивного и глуповатого партнера пойманную тем рыбешку. Бржестислав Пояр переносит нас из сказки в сказку, где эти медвежата претерпевают массу приключений. Глупый ведет себя как маленький Дон-Кихот. А его «друг» настойчив в своей цели. Чего он только не предпринимает! В конце концов хитрец отнимает и съедает рыбешку. Фильм смешон, полон остроумных трюков, мастерски поставлен. Нет

«Принцесс не узнаешь»





«Штандарт»

в нем никаких слов о «добре и зле», но фильм — сама доброта.

Совсем особняком в программе фестиваля стояла американская миниатюра Карла Бэлла «Песенка сумасшедшего».

Конечно, никакие словесные аннотации о фильмах не могут заменить встреч с ними. И все же я все время пытаюсь рассказать то замысел картины, то его фабулу, чтобы дать какое-то представление. Ничего подобного сделать по поводу «Песенки сумасшедшего» я не могу. В этом фильме нет, как мы это понимаем, ни сюжета, ни образов. Под очень смешную своим идиотическим примитивом песенку в захватывающем ритме гонятся друг за другом, танцуют, кружатся какие-то цветные шарики. Динамическая смена цветовых пятен, темперамент, песенка заражают зрителей безудержным весельем. Это не только мое личное восприятие. Так реагировал весь очень профессиональный и достаточно критический зал. Точно такой же была реакция и на втором просмотре. И хотя эта картина, на мой взгляд, чисто экспериментальна и уникальна, все же отмахнуться от ее воздействия нельзя.

Эта заразительная эмоциональность выгодно отличала «Песенку сумасшедшего» от многих других экспериментальных фильмов, которые при всей изобретательности не будили ни мысли, ни чувства. Особенно много было таких работ, выполненных в приеме «ожившей живописи». Если в румынской «Капле» этот прием был избран для передачи авторских размышлений о мировых катаклизмах, то в других фильмах, часто очень красивых, чувствовалось увлечение самой возможностью «оживить живопись».

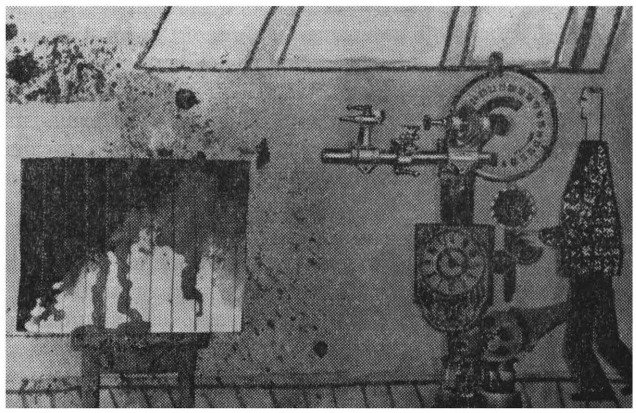
То же узкоэстетическое пристрастие почувствовал я в польском фильме «Пирамида» А. Ледвига (выполнен он в пном приеме), сделанном в духе Руссо, Пиросманишвили. Фильму нельзя отказать в мастерстве. Но больше ничего в нем я не увидел. Тенденция к усложненности мысли и формы сказывалась и в некоторых других польских фильмах. Но рядом с ними были и картины острого гражданского звучания. Так, в фильме «Штандарт» М. Кийовича очень изобретательно и зло обыгрывалось двойное значение этого слова. В польском языке оно обозначает и знамя и стандарт. Другой фильм —«Пан художник» К. Латалло — остроумно высмеивает живописца-конъюнктурщика. Потерпев крах с натуралистически нарисованной коровой, он прибегает к помощи машины, которая забрызгивает абстрактными пятнами это неудавшееся полотно. Однако художник снова попадает впросак: в моду успели войти натуралистические коровы.

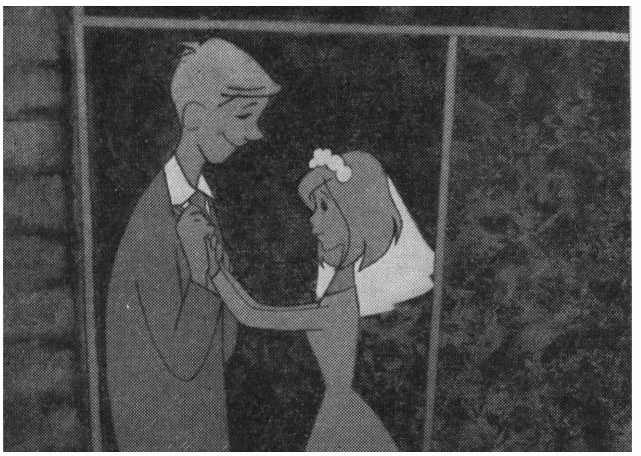
Не скрою, огорчили меня венгерские картины фестиваля. Прошло уже несколько лет, как я увидел венгерскую мультипликационную «Дуэль», смешную и умную миниатюру о борьбе за атомную частицу между ученым и богом войны Марсом. В последние годы сделано много картин на подобные темы, но «Дуэль» ничего для меня не утеряла. А в Мамайской программе чувствовалось чрезмерное увлечение венгерских мультипликаторов условностью формы, призванной выразить какие-то нюансы мизантропических настроений.

Но симпатии зрителей (как выяснилось позже, они полностью совпали с оценкой жюри) были обращены к фильмам, в которых художники за что-то ратовали, о чем-то печалились, чему-то радовались.

Об этом свидетельствуют и три премии — одна золотая и две серебряные, которыми были отмечены советские фильмы. Мы показали картины очень

«Пан художник»





«Окно»

разные. Казалось бы, что на фоне каскада художественных и технических новаций сюжетная и изобразительная традиционность детской сказки «Чьи в лесу шишки?» М. Каменецкого и И. Уфимцева не прозвучит. А фильм понравился своей доброй мыслью, безыскусственностью. Он показался вкусным куском свежевыпеченного черного хлеба после избытка гастрономических изысков. Совсем иными причинами объясняется успех «Окна» Б. Степанцева. Это вполне современный по замыслу, настроению, живописной манере психологический этюд о столкновении мечты и действительности. Герои — юноша и девушка. Слов нет. Звучит лишь музыка С. Прокофьева. Жюри сочло «Окно» лучшим лирическим фильмом. При всем несходстве, даже полярности двух этих картин обе они чисты, человечны, добры. О добре действенном, активном говорит и сказка чешского писателя Милоша Мацоурека, положенная в основу фильма «Каникулы Бонифация», тоже премированного в Мамае.

Тепло были приняты публикой наши фильмы и не отмеченные премией, хотя, конечно, мешало отсутствие перевода. Очень доброжелательно реагировал зал на картину «Мой зеленый крокодил» В. Курчевского, награжденную в конце дружными аплодисментами. Свежо, по-новому прозвучал для многих фильм «Сегодня день рождения» Л. Мильчина.

Так что советская мультипликация выглядела в Мамае хорошо. И по образу мысли и по мастерству. Но сами мы каждый раз очень волновались и болезненно ощущали свои недостатки. Как хотелось подогнать сюжет! Пора бы уже окончиться плану, все уж ясно, а он все идет и идет. Как длинны наши картины! Даже не очень большие по метражу, и те кажутся длинными.

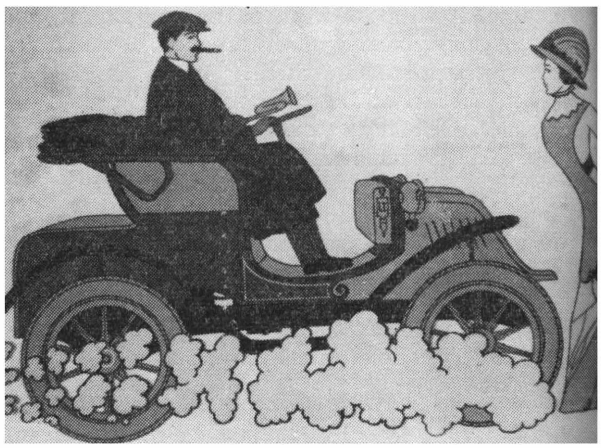
Я вижу несколько причин их растянутости. Первая — это вялость драматургии, развития мысли, сюжета, неторопливая повествовательность. Часто наши фильмы снимаются по сценариям, которые могли бы быть использованы в натурном кино или даже сыграны в театре. Но в натурном кино (где, кстати, тоже хорошо умеют все растянуть: отдать целую часть проходу по улицам или томлению на набережных) есть побочные линии, детали, второй план, и зрителю есть во что вглядываться. Мультипликация не дает материала для такого подробного изучения кадра.

Обаяние мультипликации в том, что это кратчайший путь от образа к мысли, к чувству. И мультфильму нужны более емкие, ударные, динамичные сюжетные решения.

Наши длинноты и от привычки все растолковывать и объяснять. Как бы не доверяя изобразительной доходчивости картины, мы заставляем героев проговаривать массу слов. Не уподобляемся ли мы в данном случае английскому папе из фильма «Птицы, пчелы и аисты»?

Все еще идут споры о правомерности слова в мультипликации. Но споры эти слишком схоластичны! Если слово заменяет действие, если мы пытаемся им объяснить то, что не в силах выразить пластически, это плохо. Но на фестивале было много отличных картин с обильным текстом. Среди них «Принцесс не узнаешь», прекрасный югославский фильм Б. Довниковича «Рандеву костюмов» и упомянутый мною фильм Халаса, который идет как сплошной монолог. Дело лишь в равноправии

«Рандеву костюмов»



изображения и слова, в точно найденных пропорциях.

Наконец, к длиннотам нас понуждают и причины, лежащие за пределами творчества. Когда-то кем-то были установлены стандарты, по которым одна часть мультипликационного фильма должна быть не меньше 150 метров и не больше 282. Для каждой последующей части положено 150 метров. Чем вызвано установление этих стандартов, неизвестно, но вред от них очевиден. Подтягиваясь под эти нормы, приходится вводить ненужные эпизоды, искусственно удлиняя фильм.

Мамайские впечатления были интересными и полезными. Сто восемь фильмов прошло перед нами. Кинофестиваль очень широко и полно отразил современное состояние искусства мультипликации, его бурное развитие.

Пытаясь разобраться в этих впечатлениях, видишь, что наши мультипликационные проблемы очень схожи с проблемами «большого» кино.

И перед нами со всей очевидностью возникла проблема интеллектуального кино, так интересно заявленная в ряде фильмов Мамайского фестиваля. Можем ли мы остаться в стороне от этого направления, вовлекающего искусство мультипликации в сферу образной философии? Тем более что нам есть что утверждать и с чем спорить!

Трудно не поддаться соблазну новых выразительных средств. Разве не дань этому изысканность ракурсов, неумеренная приверженность к субъективной камере, надоевшие авторские голоса и внутренние диалоги в натурных фильмах? Нередко отличный сам по себе прием находит неверное художественное приложение. И, наконец, то, что звучало в свое время новаторски, от частого употребления оборачивается штампом.

Все эти «болезни роста» характерны и для мультипликации.

И в мультипликации сталкиваются крайние точки зрения. Так на пресс-конференции в Мамае Ион Попеску-Гопо категорически утверждал, что современная мультипликация мыслима только на две-три минуты. Аргументы были те же, что и у противников современного романа: в наш век возможен только телеграфный язык. Но это неверно. И вообще к чему втискивать мультфильм в прокрустово ложе каких-то нормативов? Однобокость суждений звучит и в словах тех, кто хочет зачеркнуть все сделанное в 30—40-е годы. Но ведь неправы и их оппоненты и у нас и за рубежом, которые застыли в своем понимании мультипликации на тех же 30-х годах. Все эти точки зрения при полной их антагонистичности грешат одним и тем же — догматизмом. И любопытно, что свою аргументацию они заканчивают одним и тем же сакраментальным восклицанием: «Это не мультипликация!»

Я же, вспоминая многие фильмы последних лет, лучшие картины Мамайского фестиваля, не могу согласиться с этими схоластическими ограничениями искусства мультипликации. Меня радуют дерзкие и плодотворные поиски. Радуют все большая зрелость мысли, яркость формы, разнообразие творческих почерков. И для меня нет сомнений, что все это мультипликация!

«Сегодня день рождения»

Кевин БРАУНЛОУ

Чаплин снимает «Княжну из Гонконга»

Сигнал, оповещающий о том, что идет съемка, еще не был включен, и мы вошли в павильон. Декорацию, в которой шли съемки, когда я приходил сюда в прошлый раз, сменила новая. С трудом пробравшись сквозь густую сеть проводов и кабелей, мы подошли к двери, сквозь которую была видна часть павильона, ярко освещенная для цветных съемок и уже заполненная статистами в вечерних туалетах. Я услышал знакомый, мягкий голос Чаплина, но огромные задники заслоняли от нас съемочную площадку. Кое-как протиснувшись между ними, мы увидели новую декорацию, выполненную по эскизам художника фильма Дона Эштона.

Большой танцевальный зал на океанском лайнере. С осветительных лесов свисают нарядные люстры. На полукруглых стенах зала — гигантские декоративные панели: китайские рисунки в синих и светло-желтых тонах. В центре на золотистом фоне выделяется эстрада для оркестра, по сторонам ее возвышаются коричневые колонны. Оркестранты в белых костюмах играют на саксофонах. Двести статистов в вечерних костюмах и в форме морских офицеров уже стоят на местах в ожидании команды Чаплина. Сам он, как и в прошлый раз, в черной шерстяной рубашке с наглухо застегнутым воротом, в сером пиджаке и мягкой серой фетровой шляпе. Кто-то из администраторов, сообразив, что и он тоже в шляпе, не без юмора замечает: «Поскольку кроме меня только он один здесь в шляпе, я полагаю, что мне больше приличествует оставаться с непокрытой головой. По крайней мере, я так чувствую».

Камера установлена для съемки среднего плана. К моему удивлению, я вижу на полу, примерно на метр впереди камеры, прочерченную линию. Я это увидел впервые и не слыхал, чтобы кто-нибудь еще применял такую линию с 1912 года, со времен студии «Витаграф».

Чувствуется напряженность. Явно волнуясь, Чаплин ударяет в ладоши, четко выбивая ритм. Марлон Брандо, лицо и руки которого покрыты густым тоном желтой охры для цветной съемки, сильно смахивающий в этом виде на мексиканца, в вечернем костюме стоит перед прелестной молодой девушкой с удивительно свежим и очаровательным личиком. На ней цветастое голубое вечернее платье с глубоким вырезом. Девушка тепло улыбается Чаплину. А он вдруг перестает хлопать в ладоши и смотрит, как аплодирует Брандо, к которому теперь присоединяются и статисты.

— Вот так,— подтверждает Чаплин,— в медленном темпе...

— Хорошо, ребята и девушки! И запомните, аплодируете негромко,— кричит Джек Кози, ассистент режиссера.

— Мотор!

Дважды прогудел зуммер звукозаписывающего аппарата. К камере подошел ассистент с хлопушкой.

— Кадр триста десять, дубль первый,— бормочет он, забывая свою привычную драматически громовую интонацию, и, тихонько ударив хлопушкой, возвращается на свое место, рядом с камерой.

— Музыка!

Из динамика слышится танцевальная музыка, и статисты начинают аплодировать в ее ритме. Через несколько тактов музыка замолкает, но статисты в том же ритме продолжают танцевать. Эта пауза дает возможность девушке в голубом платье подать реплику своему партнеру Брандо. Но голосок у нее так слаб, что услышать фразу почти немыслимо. Не прерывая эпизода, Чаплин подходит к камере.

— По-моему, хорошо,— говорит он не очень убежденно.— Но давайте попробуем еще раз.

Он стоит перед звукозаписывающим аппаратом и смотрит на него, не говоря ни слова. Звукооператор, решив, что здесь у актрисы должна быть пауза, переспрашивает:

— То же самое?

— Что?— не понимает его занятый своими мыслями Чаплин.

— Та же самая музыка?

— Да... да... та же самая,— рассеянно, на ходу отвечает Чаплин, направляясь в сторону Брандо и девушки в голубом. Он отходит слишком далеко от меня, и я не могу расслышать его слов, но он и так достаточно красноречив, показывая актерам все, что ему нужно, жестами и мимикой. Сначала он аплодирует, а вслед за тем танцует что-то вроде твиста. Девушка, совершенно завороженная им, снова и снова улыбается — глаза ее светятся обожанием.

Чаплин оборачивается к звукооператору и что-то неслышно говорит ему, и тут этот бородатый, самоуверенный тип, воспользовавшись случаем произвести впечатление на окружающих, важно замечает:

— Боюсь, что вам грозят здесь неприятности.

Чаплин машинально кивнул, и ободренный этим

Из журнала «Film Culture».

звукооператор, сняв наушники, встает и начинает длинно разглагольствовать все по тому же поводу, но Чаплин уже отошел от него. Он решает еще раз прорепетировать эпизод.

— Запомните,— обращается он к одной из танцующих пар,— когда я говорю: «Начали!»— вы, танцуя, проходите вот здесь и исчезаете.—Чаплин точно прочерчивает линию, по которой они танцуют перед объективом.

— А вы, — продолжает он, обращаясь к девушке в голубом, — как только музыка замолкает, вступаете со своей репликой. Ну что ж, давайте попробуем.

Звучит музыка, и Брандо говорит свою фразу:

— Простите, но я так не сумею.

Тут музыка замолкает, статисты продолжают танцевать, девушка улыбается Брандо, но ее реплика тонет в шарканье ног танцующих пар. Чаплин снова подходит к героям эпизода — вид у него уже загнанный. Привычка слегка щуриться, придающая его лицу насмешливое выражение, сейчас особенно заметна. Чаплин предлагает провести еще одну репетицию.

— Ребята, девушки,—командует Джек,—начали!

— Музыка! — оборачивается Чаплин к звукооператору, раздраженный тем, что она запаздывает.

Вступает музыка.

— Хорошо! Прекратите! — дает команду Чаплин, но музыка продолжается.

— Остановите!

Музыка замолкает. Джерри Эпстайн, копродюсер фильма и личный ассистент Чаплина, о чем-то совещается с ним вполголоса. И тут Чаплин снова обращается к звукооператору:

— Сколько тактов мы здесь даем? Шесть?

— Да, около того.

— Ну так вот,— продолжает Чаплин,— мне кажется, у нас тут слишком много музыки. Давайте попробуем дать четыре такта.

И, обернувшись к танцорам, говорит:

— Когда я скажу: «Начали!», танцует только эта пара. А когда я скажу: «Музыка!»...

На этих его словах шумно вступает музыка, и статисты начинают танцевать.

— Нет, нет, не надо! Выключите! — вопит ассистент режиссера.

Я жду, что вот сейчас увижу Чаплина в неистовом раже, а он, улыбаясь, оборачивается в сторону звукооператора. Еще одна репетиция, и Чаплин наконец удовлетворен, но напряжение все еще не спадает.

— Тишина! Мотор!

Ассистент апатично нумерует хлопушкой очередной дубль, статисты аплодируют, вступает музыка, затем замолкает, и девушка в голубом платье произносит свою реплику. Чаплин еще раз входит в кадр и снова повторяет, что сейчас как будто все было хорошо. Несколько минут спустя я замечаю, что позади меня стоит Брандо, и он уже в пальто. Пройдя мимо меня, Чаплин подходит к нему. Они говорят очень тихо, и я вижу лишь, как Брандо, соглашаясь, кивает головой.

— Но вы не уходите,— предупреждает Чаплин, и Брандо снова качает головой.

Чаплин многозначительно усмехается, и чтобы рассеять все сомнения, агент по рекламе спешит заметить:

— Брандо просто хочет немного отдохнуть.

Чаплин снова совещается со звукооператором, и тот его спрашивает:

— А сейчас какая музыка вам нужна?

И Чаплин напевает:

— Ум-па-па, ум-па-па... знаете, как корабль, когда он подходит к пристани. Этакое громкое ум-па-па, ум-па-па...

— Да, но в этом эпизоде идет та же самая музыка?

Нет, Чаплин хочет попробовать другую.

— Может быть, вальс Штрауса?

— Да,— решает Чаплин,— давайте попробуем штраусовский вальс.

Во время этой дискуссии раздается сигнал, объявляющий перерыв на чай, статисты устремляются к выходу из павильона, и когда раздаются звуки штраусовского «Голубого Дуная», бальный зал уже совсем опустел. Видна лишь маленькая фигурка вальсирующего Чаплина. Все еще в своей мягкой фетровой шляпе, он один с удивительной легкостью и грацией делает круг и исчезает.

Во время перерыва наружные двери оставались открытыми, и сейчас в павильоне свежо и холодно. Чаплин возвращается в пальто. И пока фотографы спешат его снять, ему представляют двух журналистов.

— Это была счастливая картина,— слышу я его слова.— Да... но когда я возвращаюсь домой, я чувствую себя очень усталым. И тогда я просто сажусь у камина и кладу ноги повыше, на решетку. А в половине десятого я уже в постели.

Чаплин пьет холодную воду со льдом, отказавшись от предложенной ему журналистом чашки чая.

— Нет, благодарю вас,—улыбается он, подымая стакан столь характерным, чисто чаплиновским жестом.

Подле меня стоит девушка — агент по рекламе.

— Что, он всегда так энергичен?— спрашиваю я.

— О да, невероятный человек! Он совершенно изумителен.

Перерыв закончен, статисты торопятся занять свои места, пока операторы устанавливают камеру.

— Ставьте так, чтоб получился хороший старомодный кадр,—просит главный оператор Артур Иббитсон.

Наконец все в порядке, танцоры готовы.

— Мотор!

Загудел мотор старой камеры.

— Я полагаю, идет вальс? — спрашивает ассистент оператора.

Звукооператор подымает голову.

— Да у меня же стоит тустеп!

— Сейчас снимаем вальс, приятель,— наставляет его на путь истинный ассистент.

— И никто мне ничего не скажет, что сейчас нужно — вальс или тустеп?— пересекая зал, на ходу орет звукооператор, перекрывая шум мотора.— Джек, Джек,— кидается он к ассистенту режиссера.— Джек, давай, говори точно, что сейчас пойдет, вальс, тустеп или еще что?

— Вальс,— отвечает Джек.

Мотор выключается.

— А он сказал мне поставить тустеп,—жалуется звукооператор.— Давай поточнее узнаем.

Джек обращается к Чаплину и подтверждает: сейчас идет вальс. Плотно прижав к губам трубку внутреннего телефона, звукооператор передает в будку:

— Они тут опять передумали. Им нужен сейчас вальс.

Джек с микрофоном занимает свое место и отдает последние приказания.

— Вы готовы, сэр?

— Готов, — отвечает Чаплин.

Ассистент хлопушкой отмечает номер кадра.

— Первый дубль.

Пошел мотор. Слышится музыка вальса, и статисты танцуют, делая круг в большом зале. Чаплин оглядывается на людей, стоящих позади камеры, и снова смотрит на тех, кто сейчас в кадре. Этот кадр снимается ведь только для повторной проекции в одном из эпизодов в баре. Отсняв метров тридцать, мотор выключают. Звукооператор снова подает команду:

— А сейчас дайте, пожалуйста, музыку самого Чарли Чаплина. Латиноамериканскую музыку Чарли Чаплина.

Снимается тот же самый эпизод, но с другой музыкой — с музыкой румбы, написанной Чаплином.

И, наконец, после долгого ожидания снимают крупный план девушки в голубом платье. Джерри Эпстайна попросили постоять возле нее вместо исчезнувшего Марлона Брандо. В первом дубле Чаплин повелительным жестом предлагает Эпстайну подать девушке фразу Брандо, но Эпстайн смазывает реплику. Выключают мотор. После долгих пререканий по поводу посторонних шумов, Иббитсон, взглянув в видоискатель, выносит свой приговор:

— Понятно, им надо снять башмаки.

Все статисты снимают башмаки, и Чаплин тоже снимает свои. Делают еще один дубль, и сейчас уже Эпстайн подает девушке в голубом свою реплику: «Простите, но я так не сумею».

Статисты танцуют без башмаков, и теперь фразы девушки хорошо слышны. Она говорит их с утрированным кенсингтонским акцентом:

— Ну что вы! Конечно, сумеете. Вот, взгляните,— и она начинает танцевать нечто среднее между шимми и твистом, приговаривая при этом:—По-моему, танцы только помогают разговору. Ведь это, кажется, Аристотель, гуляя вокруг Лицеума, любил разглагольствовать о душе? Мой папа говорит, что он никогда не мог ясно представить себе, что такое душа? А я могу! По-моему, это страсть! Неправда ли, замечательная мысль?! Ну что ж, если шимми у вас не получается, давайте хоть так танцевать!

В этот небольшой монолог девушка в голубом сумела вложить так много, что все статисты и техники вдруг неожиданно ей зааплодировали, а кто-то из звукотехников даже сказал:

— По-моему, здорово! Честное слово, хорошо!

Девушка радостно улыбается, Чаплин тоже улыбается, и напряженность рассеивается.

Чаплин подходит к своей жене Уне и, подражая смешному акценту девушки, повторяет слово «душа» так, как она его произносит. И как только из динамика слышится его собственная музыка, он начинает танцевать румбу, высоко вскидывая ноги и весело смеясь над собой.

— Кто эта девушка? — спрашиваю я одного из журналистов.

Никто ее не знает. И вдруг я вижу женщину, которая, по моим соображениям, должна бы ее знать. Она называет мне имя девушки, что-то вроде Анджелы Скурас.

— Она не родственница Спиросу?

— Нет, но она кем-то приходится Элу Паркеру.

В эту минуту мимо нас проходит Чаплин, и женщина просит у него автограф на фото, где он снят с каким-то другим человеком. Тут же я замечаю фотографа, который неистово торопится заснять момент подписания автографа. Очень усталый, Чаплин берет у женщины ее вечное перо, но ему еще нужно некоторое время, чтобы им овладеть и как следует сделать красивую подпись. Но когда он возвращает фото женщине, к нему неожиданно обращается неистовый фотограф:

— Большое вам спасибо, мистер Чаплин.

Ничего не понимая, Чаплин удивленно смотрит на него и вдруг соображает, что фотограф как

раз и есть тот человек, который снят вместе с ним на подписанной сейчас фотографии. Чаплин улыбается.

На съемочную площадку входит невысокий человек, ростом примерно с Чаплина, и театральным жестом обнимает его. Он в очках, на нем пушистое серое пальто и фетровая шляпа. Говорит он с сильным акцентом. Это Карло Понти. За ним идут две девушки. Одна из них в простеньком сером джемпере и синей юбке, голова у нее повязана шифоновым шарфом, сквозь который лениво поблескивают глаза, в которых я сразу, несмотря на бессознательную маскировку, узнаю глаза ее отца. Это Джеральдина Чаплин.

Но тут я замечаю, что девушка в голубом платье разговаривает с женщиной, получавшей автограф. Я немедленно пользуюсь случаем.

— Как ваша фамилия,—спрашиваю я девушку.

— Сколар,— отвечает она и еще раз по буквам уточняет: — С-к-о-л-а-р.

— А это верно, что вы приходитесь родственницей Элу Паркеру?

— Да, он женат на моей тетушке, Мэгги Джонстон.

Оказывается, пока я не рассказал ей, она и понятия не имела, что Эл Паркер был старым другом Чаплина, что Эл был режиссером фильма «Черный пират», в котором снимался Дуглас Фербенкс.

Рассказывая о том, как она боялась играть предложенную ей роль, Анджела кажется не столь испуганной, сколь окрыленной своим успехом.

— Ведь это моя первая роль. Но мистер Чаплин такой чудесный, и он так добр ко мне. Он хочет, чтоб я попробовала сымпровизировать по-французски целый эпизод с его дочерьми. Он сам говорит по-французски и уже пробовал это делать со мной. Но это будет в другом эпизоде. Да, Марлон Брандо тоже очень добр и много мне помогает.

Я сказал ей, что аплодисменты со стороны не очень щедрых на этот счет статистов и рабочих павильона — это почти беспрецедентный случай. Она очень рада это услышать.

— Лучше я и не могла бы начать, правда?

Но тут ее позвал ассистент режиссера, и Анджела поспешила занять свое место для съемки панорамного кадра.

Проходя мимо Анджелы, Чаплин говорит ей, как хороша она была в эпизоде. Анджела надевает очки и улыбается своей очаровательной, восхитительной улыбкой. Став с Уной в сторонку, Чаплин что-то шепчет ей на ухо, оба смеются, обнимают друг друга и целуются.

Заработали моторы на тяжелой осветительной установке 10КС, усиливая и уменьшая свет. С лесов, извиваясь, словно змеи, свисают кабели, и кажется, будто индийский фокусник приготовился показывать здесь свои фокусы с канатами. Для съемки другого плана камера водружена на тележку. Идя к новому месту установки камеры, Чаплин зевает. Зевает он добрых полминуты, снимает шляпу, вытирает пот на кожаном ободке внутри. Он выглядит вконец измотанным. Но едва энергичный Джек успевает расставить всех статистов по местам, Чаплин взбирается на табурет оператора и берется за рукоятку штатива. Послышалась музыка, Чаплин смотрит в видоискатель, и тележка с камерой уже пошла вперед.

Меня взволновал вид Чаплина, сидящего верхом на высоком табурете и взирающего на стоящих внизу людей. Было нечто величественное в зрелище величайшего в истории кино художника, такого же живого и энергичного в свои семьдесят семь лет и все еще сидящего у глазка своей камеры.

— Это должно вдохновлять,— сказал я стоявшему подле меня актеру, занятому в небольшой эпизодической роли, но он был слишком увлечен разговором о себе самом с другим актером.

Чаплин спустился вниз, чтобы поговорить с Анджелой. Статисты тесным кружком сбились вокруг них, слушая указания Чаплина. Кое-кто из рабочих павильона пил чай. Почувствовав вдруг усталость после нескольких часов пристального наблюдения за работой этого необыкновенного человека, я направился к выходу, мечтая узнать, где же они берут этот чай. И вдруг послышался чудовищный шум, будто стадо скота обратилось в паническое бегство. Я обернулся и увидел, что все двести статистов с шумом и грохотом бегут к выходам из павильона, где каждый из них получает свой чек в уплату за день работы. Двадцать минут шестого — время окончания работы в студиях, снимающих художественные фильмы.

Идя за ними к выходу, я обернулся и увидел в пустом танцевальном зале оставшихся вдвоем Чаплина и Анджелу Сколар. Они все еще были погружены в какой-то очень важный и интересный разговор.

Перевела с английского З. ГИНЗБУРГ

«БЕЗ НАДЕЖДЫ»

(Венгрия)

— У меня не было и нет намерения делать исторический фильм!

Эта фраза Ковача могла бы поставить в тупик исследователя современного венгерского кино. После его «Холодных дней», после «Без надежды» Янчо просто немыслимо говорить об этом кинематографе вне исторической темы: самые острые, самые спорные и глубокие фильмы, вышедшие в Венгрии за последние два-три года,— исторические. Андраш Ковач заглянул на двадцать пять лет назад; Миклош Янчо взял события столетней давности... Между тем и автор фильма «Без надежды», подобно автору «Холодных дней», мог бы сказать: у меня нет намерения делать исторический фильм. И это было бы правдой в еще большей степени!

Интерес к истории в данном случае парадоксален. Янчо обращается к давно прошедшим событиям с усмешкой человека, который надевает маску. Под бравурную повстанческую песню прошлого века на экране появляются рисунки, выполненные в той графичной манере, в какой иллюстрируются толстые энциклопедии: фуражка... шинель... сапог... ружье... шашка... пушка.... хлыст... Потом начинает звучать текст, который сделал бы честь любому школьному учебнику истории: «Австро-Венгрия. Шестидесятые годы прошлого столетия. В стране начинает развиваться промышленность. Революция 1848 года — далекое воспоминание. Правящие классы накапливают богатства. А в жизни народа никаких перемен...»

Потом эта краткая просветительская лекция обрывается. Исчезают с экрана иллюстрировавшие ее рисуночки. Пронзительная тишина, пронзительно пустая степь, пронзительно пустое небо над ней. Являются двое мужчин. Мы не знаем, кто они. После подробных рисунков, после шумной песни и школьной лекции об обнищании крестьянства в 1860-е годы эти двое в длинных темных одеждах на фоне пустой степи — словно в вакууме.

— Остановитесь. У вас есть какие-нибудь родственники?

— У меня жена.

— А дети?

— Есть.

— Боюсь, что они вас больше никогда не увидят. Вы тайно перевозили записки Кошута. Нам это известно.

— Я был тогда молод.

— Да. Это верно. Вы можете идти.

Один из них поворачивается и уходит. В степь. К горизонту. Мы видим спину и второго, который наблюдает за уходящим. Тягостная тишина повисает в воздухе. Невыносимо тянется эта тишина, невыносима неподвижность наблюдающего, невыносима медленность, с какой удаляется уходящий. Это уже не странички из учебника истории. Это современное кино. Мы не видим, как стреляет оставшийся. Просто щелкает выстрел, и уходящий где-то почти у линии горизонта падает ничком.

Больше мы ничего не узнаем про убитого.

Это тоже эпиграф к фильму. Безмолвие и смерть. Жестокость без объяснений. Спокойный, деловитый разговор. Потом спокойный, деловитый выстрел. Некогда читать лекции об обнищании крестьянства. Пустое небо — пустая степь — выстрел...

Теперь оглянемся на тот исторический момент, который Янчо избрал для своей картины. Конец шестидесятых годов прошлого столетия — это именно тот самый момент, когда после прусской затрещины, полученной Габсбургами при Кенигсгреце, австрийский двор ослабил государственную хватку и в рамках Австро-венгерской империи дал Венгрии известную самостоятельность. Это тот самый момент, когда Дьюла Андраши принялся возводить здание либеральной законности, которое в конце концов легло в основу Венгрии как государства нового времени. Но национально-государственный аспект (который в польском варианте сильно занимал, например, Александра Форда, автора «Крестоносцев») Миклоша Янчо не волнует. Он делает фильм о другом. Действие картины замкнуто на небольшом пространстве, будто окруженном пустотой. Тюрьма посреди степи, и ничего: ни Франца-Иосифа, ни Кошута, ни Цислейтании, ни Транслейтании,— все долетает сюда лишь слабыми отзвуками, а здесь...

Здесь каменный мешок, несколько десятков каменных клеток и небо над головой. Здесь жандармы, распутывающие «дело». И здесь загнанные в клетки крестьяне, среди которых надо выявить участников недавних волнений.

Лица этих участников заставляют нас оценить то чисто режиссерское чутье, которое проявил Миклош Янчо и при подборе актеров на главные роли и при отборе типажей для массовых съемок. Здесь мало сказать, что каждое выхваченное из толпы лицо — характер сильный, крутой, самостоятельный. Есть еще нечто общее во всей этой толпе крестьян. Миклош Янчо видит их очень фактурно, он заставляет нас ощутить грубость их обветренной кожи, силу их мускулов, деревенскую прочность их одежды. Этих людей, плотных, живых, горячих, естественно было бы увидеть в такой же вещной, ощутимой обстановке их быта, среди деревенской утвари или на пашне среди предметов, таких же бесхитростных и прочных.

И тут мы подходим к главному стилистическому приему Янчо.

Его герои, простые, земные мужики, выдернуты из привычной обстановки. Они помещены словно в какую-то вакуумную среду. Они словно под микроскопом, и деваться им некуда. Сверху небо, кругом стены, во всем убийственная, стерильная геометрия. Миклош Янчо и оператор Тамош Шомло ставят геометрические кадры, заставляющие нас вспомнить автора «Матери Иоанны от Ангелов»,— люди на плоскостях, на фоне пустых пространств, на предметном стекле. В этом смысле сцена с выстрелом жандарма в спину уходящему пропагандисту Кошута (жуткий лаконизм человеческой фигурки на плоскости степи, жуткий лаконизм выстрела среди тишины) куда точнее предваряет стилистику фильма, чем иронические картинки на историческую тему. Фильм «Без надежды» весь пронизан тончайшим современным ощущением формы, в этой изысканной скупости, в разряженном, построенном на пустотах ритме

угадывается вовсе не крестьянское мироощущение; а нервное и полное напряженного ожидания состояние современного интеллигента, задумавшегося о природе человеческой.

С этим современным интеллектуальным аналитизмом формы сталкивается в фильме традиционная типажная фактура: крутые мужики, крестьянские повстанцы, становой хребет истории девятнадцатого века.

Жандармы провоцируют — крестьяне реагируют. Таков сюжетный принцип.

Ниточка провокаций тянется, узелок идет за узелком, разматывается до конца: жандармам надо выявить бунтовщиков в толпе заключенных, не одного, не двоих — целый отряд, бывший «отряд Шандора».

Первым берут Гайдора. Его подозревают в убийстве семьи богатых овчаров. Пытка совестью: Гайдора запирают на ночь в комнате, где лежат трупы. Гайдор — мужик крепкий, каленый, он не устраивает истерики, просто говорит наутро, не выдержав:

— Это я задушил их.

Жандармы хватаются за кончик нити.

— Янош Гайдор, вас может спасти только одно. Найдите здесь человека, который совершил больше убийств, чем вы... Если вы это исполните, вас не повесят.

Вся противозаконность, иезуитская лживость этого предложения видны со стороны. Но самое страшное: отвалив один камешек, разрушают крепость. Начинает разрушаться личность человеческая. Сдавшись однажды, Гайдор не имеет выбора... Теперь он уже хочет только одного: выжить... и выдает Варью.

Варью повешен. Перед смертью ему говорят:

— Бела Варью, выберите себе двух товарищей, которые вас проводят...

То страхом, то вкрадчивой хитростью разматывают душу человеческую. Не сломают ударом — так подсидят на доверчивости. Не обманут улыбкой — так спровоцируют на благородстве.

Ищут Веселку — одного из помощников Шандора. Приводят невесту Веселки Юли, раздевают на глазах заключенных, начинают гонять сквозь строй — и, не выдержав этого зрелища, бросается вниз с крепостной стены Веселка...

В этой сцене Янчо изменяет своей сдержанной манере; прямое зрелище: истязаемое женское тело, вопли заключенных, летящая со стены вниз человеческая фигура — все это заставляет вспомнить антифашистские фильмы польской школы. Но главный принцип Янчо все-таки не зрелищность, главное у него — отчаяние познающего разума.

Жандармы сажают Гайдора в одиночную камеру и оставляют дверь незапертой.

Наутро Гайдор убит.

Теперь начинается арифметика.

Еще две камеры были умышленно оставлены незапертыми. Именно д в е — в этом есть дьявольский умысел. Теперь в руках жандармов двое: отец и сын Ловаши. Кто из них убил Гайдора?

— Не я.

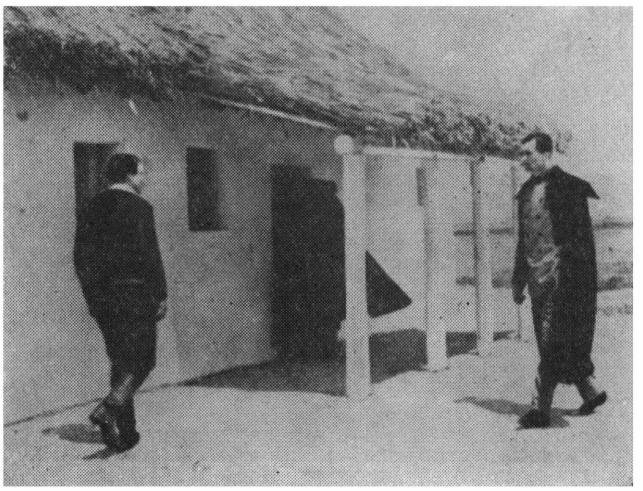
— И не я.

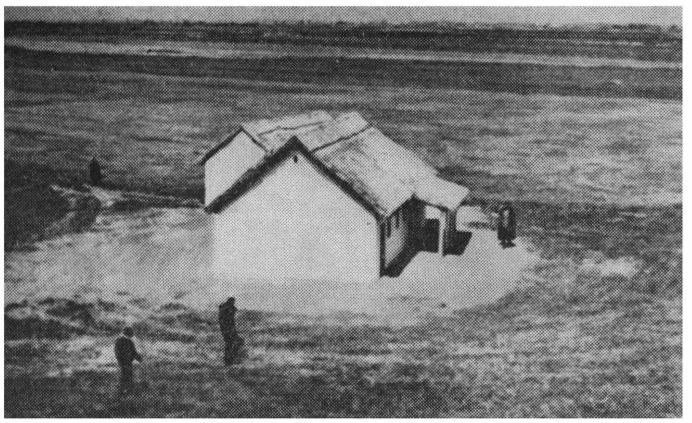
Начинается пытка благородством:

— Следовало бы повесить вас обоих. Но мы повесим только одного...

Сын начинает выгораживать отца, отец начинает спасать сына. Так выдают они истинного убийцу Гайдора — Торма, которого ночью они выпустили из камеры, а потом опять заперли.

Теперь в руках жандармов Торма — лихой кавалерист, мятежник. Этого не согнешь, не запугаешь ни смертью, ни угрозой пролить кровь близкого человека: Торма сам





слишком жесток, чтобы такие вещи на него действовали.

Что ж, если он несгибаемый, его поймают на несгибаемости.

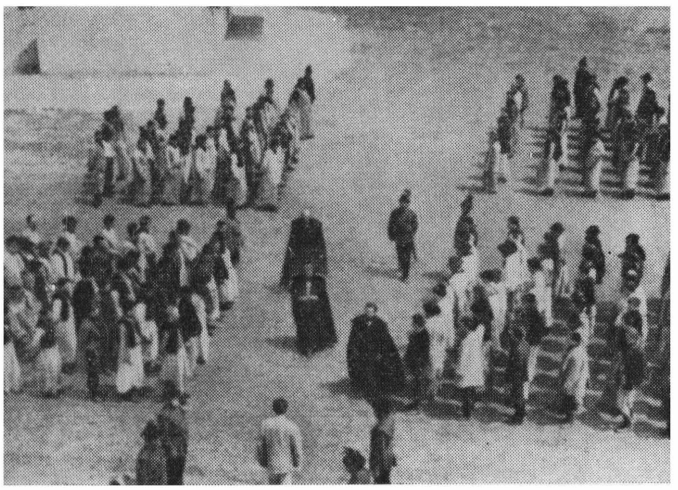
— Торма, вы кавалерист? Покажите нам свое мастерство.

— А коня мне дадут?— в сущности, ответив т а к, Торма уже запутался, уже погиб, но он еще не знает этого, у него еще горят его кавалерийские глаза.

Коня-то ему дают. И джигитовку он показывает отменную — железный рубака Торма. Есть чем гордиться — если даже жандармы признали его искусство!

— Превосходная работа. Вы мастер. Не поможете нам обучить конный отряд? Людей выберете сами.

Торма поднимает голову и подается грудью. Он храбр и крепок, да прост. На его глазах заключенным выдают военную форму, их выстраивают в шеренгу. И он верит в этот маскарад. Идя вдоль строя, Торма выкликает по именам своих старых знакомых. Он думает, что спасает их от тюрьмы, беря в свой отряд.



— Все старые знакомые?— дружелюбно спрашивает жандарм.

— Да, старые знакомые,— польщен Торма.

— Теперь все в сборе?— уточняет жандарм.

— Почти,— отвечает Торма.— Кроме тех, которые погибли...

— Словом, те, что остались живы, те все здесь?— задает жандарм последний вопрос.

— Да.

...Фильм обрывается в момент, когда на отобранных из толпы мятежников набрасывают капюшоны. Янчо не станет показывать казни. Зрелищность, ужас истязаний, прямые взрывы страстей — это не его тема. Он взял только один аспект: возможность отдельной личности переиграть отлаженную бесчеловечную систему. Взял, попробовал — и ужаснулся.

Наши критики уже отмечали поразительно сделанную звуковую сторону фильма Янчо. Фильм идет на одной чистой речи. Монотонные человеческие голоса на фоне пустого безмолвия неба и степи. Звяканье кандалов, топот копыт, речь — и безмолвие. Лишь в начале фильма сухое это беззвучие отчеркнуто ярким и бравурным звучанием повстанческой песни. Теперь, в финале, оно еще раз контрастно отчеркнуто. Когда набрасывают мешки на лица выловленных мятежников — вдруг жутко и горестно врывается в эту тишину орган. Он звучит по финальным титрам, звучит, как реквием, как рыдание. Игра кончена, игра проиграна, и теперь это окончательно ясно. Человек не выдерживает: сильного ловят на силе, слабого на слабости, доброго на доброте. Ясно только одно: не выдерживает.

Фильм Миклоша Янчо не случаен в нынешнем венгерском кинематографе, как не случаен он и в кинематографе мировом. Он есть звено в раздумье нашем о человеческой природе. Это не исторический фильм: я уже говорил о том, что у Янчо нет интереса к национально-историческому аспекту, и картину он снял вовсе не о методах правительственного карателя 1869 года графа Гедеона Радан, вылавливавшего бунтовщиков,— это фильм о пределах единичной человеческой силы, фильм, снятый сегодня, во второй половине двадцатого века.

Что же, эти суровые крестьяне — готовые предатели? Или озверевшие человеконенавистники? Или холодные фанатики?

Нет, обыкновенные люди. Люди с обыкновенными слабостями. Точно такие же, как герои, скажем, фильма Ковача «Холодные дни» — фильма о страшной бойне населения, спровоцированной гитлеровцами в Нови Саде в январе 1942 года. В сущности, и фильм Ковача и фильм Янчо об одном — о фашизме. Как среди о б ы к н о в е н н ы х людей рождается он? Где его ч е л о в е ч е с к и е истоки? К а к э т о б ы л о в о з м о ж н о в д в а д ц а т о м в е к е?— вот проклятый вопрос, который продолжает преследовать художников нашего времени.

Можно спорить с выводами фильма Миклоша Янчо, который показал, что человеческая природа создана не для того, чтобы выдерживать дьявольские испытания, что человеческая природа ломается от подобных опытов, что в этом смысле н а д е ж д ы н е т. Можно спорить с теми отчаянием и неверием в обыкновенного человека, которыми отмечен фильм Янчо. Спорить уже хотя бы потому, что у человека нет иных выходов — человек должен бороться за свое человеческое лицо в любых условиях и обязан верить — или...

Но бесспорно одно: Миклош Янчо сделал картину честную и глубокую; она заставила нас задуматься о главном; она — про людей.

Л. АННИНСКИЙ

«НЕЖНАЯ КОЖА»

(Франция)

Живет в Париже в наше время некий Пьер Лашне. Издатель, литературовед, вполне благополучный человек. Его жена Франка — натура темпераментная, но тоже человек вполне интеллигентный. У них дочка лет пяти-шести. Во время одной из своих деловых поездок Пьер знакомится со стюардессой Николь. Начинает за ней ухаживать. Возникает любовная связь. Чтобы побыть с Николь хотя бы день-два, Пьер берет ее с собой в Реймс: один день он занимается делами, второй они проводят в деревне. Жена узнает, что он был в Реймсе только один день, и подозревает измену. Сцена ревности. Он уходит, чтобы развестись и жениться на Николь. Но Николь еще сама не знает, готова ли она всерьез связать свою судьбу с Пьером. Она не говорит ему ничего определенного. Пьер тоже начинает колебаться. Друзья семьи Пьера уговаривают его немедленно вернуться к Франке. Но Франка случайно нашла фотографии, запечатлевшие Пьера и его любовницу на лоне природы. Она взбешена и решает, бросив ему в лицо эти фотографии, застрелить его в кафе, где он обычно в этот час обедает.

Друзья легко уговорили Пьера. Он идет разменять монету, чтобы немедленно позвонить жене. В этот момент автомат заняла какая-то девушка. Франка же тем временем надела плащ, спрятала под него ружье и вышла на улицу. Девушка кончила болтать, Пьер позвонил, но жену уже не застал. Он возвращается к столику. Франка мчится в автомобиле. Входит в кафе. Приближается к его столику, бросает в лицо фотографии и стреляет. Всё.

●

...Можно себе представить, какое было бы лицо у режиссера, которому предложили бы воплотить на экране подобную историю. А вот Франсуа Трюффо воплотил. Фильм этот — «Нежная кожа» — одно из интересных произведений современного западного кино.

В последние годы во французском кино стала проявляться явно программная склонность к тривиальным, сотни раз использованным историям. Эти истории такие незащищенные, что кажется, художник взялся играть со зрителем и критиком в поддавки. Но едва ли есть на свете режиссеры, ищущие для своих произведений эпитета «банальный». Чем-то их эти истории устраивают.

Есть банальные истории, или, как часто говорят, сюжеты, порожденные литературой и ею же сотни раз использованные. Есть сюжеты, порожденные жизнью и истертые литературой и искусством. Но жизнь повторяет и повторяет их. Жизнь нельзя ни похвалить за новаторство, ни обвинить в банальности. Она творит, невзирая на критику. Он любит, она не любит — почему? Тысячи раз задавались художники этим вопросом. Но жизнь продолжает его тиражировать, и приходится к нему возвращаться. И, может быть, в самом деле размышлять над извечной проблемой лучше всего, присматриваясь к самым незамысловатым историям? А что касается опасности повториться, то ведь задачи, которые задает людям жизнь, тем и отличаются от математических, что, в отличие от последних, они в разные времена и при разных обстоятельствах могут иметь разные ответы.

Трюффо не повторился.

●

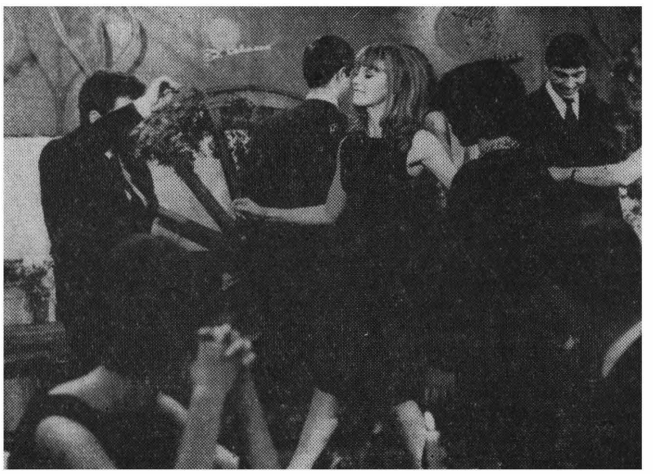
Поначалу у этого фильма вроде бы вовсе нет автора. Опоздайте на вступительные титры, и вы никак не определите, что это Трюффо. (Если не почувствуете свойственную этому режиссеру особую кинематографическую пластичность.) Нет ни изобразительного, ни музыкального ключа, нет никакого намека, о чем пойдет речь. Просто Пьер Лашне собирается в дорогу — летит куда-то представлять новый фильм. Привычные поцелуи, последнее «не забыл ли чего» и, наконец, быстрая езда по светлым грациозным дорогам. Небольшой конфликт с полицией: впопыхах нарушили правила. Но вот и аэродром. Стеклянные стены вокзала, предупредительные (без навязчивости) указания, как пройти к самолету. Стюардесса, заметив издали Пьера, задерживает трап. Пропустив последнего пассажира, девушка одним движением герметически закрывает дверь. Пьер опускается в кресло. Усиливающееся гудение моторов, вспыхивающие надписи, плавный взлет. Удобно, надежно, спокойно. Надежные, приятные лица пилотов. Легкая, стройная стюардесса.

Удивительно налаженная жизнь. Жизнь, похожая на современный интерьер: чистые, гладкие плоскости, четкие прямые линии, много света, ничего лишнего, предельно удобно. Какова жизнь, таково и ее изображение — ясное без всяких «художеств». И по фотографии, и по ритму, и по отношению. То есть отношения пока никакого вроде бы нет.

Пьеру приглянулась стюардесса. С ним, вероятно, такое случалось не часто. Он оказывает ей едва заметные и не очень-то умелые знаки внимания... Ничего особенного. Всяко бывает в этом на редкость устроенном мире.

Только вот когда Пьер смотрит на стюардессу, мы впервые замечаем, какие у него глаза: настороженные, даже испуганные. Испуганные не сейчас, не на каком-то крутом повороте его жизни, а, наверное, еще тогда, когда он, выйдя из младенчества, впервые стал присматриваться к миру. Глаза эти как-то не вписываются во все окружающее — и в этот так хорошо устроенный мир и даже в облик самого Пьера. Его движения мягки, но уверенны, он скромен, но знает себе цену, интеллигентен, но и вполне деловит. Это так, словно мы, обегая глазами модернистский интерьер, вдруг заметили на стене небольшую репродукцию Рембрандта — какой-нибудь из его поздних портретов. Глубокие тени, глубокая человечность, скрытые страдания, бедность, терпение... И сразу же распадается связь времен, с такой тщательностью налаженная технической эстетикой и благополучным образом жизни.

Но, едва наметившись, второй план тут же исчезает. Дальше в фильме все опять плоское. Рембрандтского старика повернули лицом к стене.



Прибытие. Снова стеклянные просторы аэровокзала, размеренные движения людской толпы, незаметные носильщики, просторный, бесшумный лифт. В нем Пьер оказывается со стюардессой и вторым пилотом. Обычная лифтовая неловкость. Молчат. Пилот смотрит понимающе и чуть иронически. Приятный, спокойный парень. Она немного напряжена: Пьер ей кажется чужаком, и она не знает, как реагировать. Пьер, не отрываясь, смотрит на нее: она ему определенно нравится. Но в глазах его все та же зыбкость, испуг. Ну же, будь мужчиной — заговори (не с ней, разумеется, а с ним)! Скажи первую пришедшую в голову любезность или немудреную шутку. Ведь ты великолепный оратор, светский человек... Пьер молчит и смотрит на Николь. Да, человеку с такими глазами в этой жизни придется нелегко.

Здесь в лифте между первым и восьмым этажами к нам снова приходит ощущение второго плана. Где-то начинает прослушиваться авторский голос.

Когда пилот вышел из лифта, Пьер сделал попытку заговорить. Вышло натянуто. Потом коридор гостиницы. У каждой двери — пара или две ботинок или туфель. Пьер медленно идет вдоль этого парада чистоты и порядка. Сейчас он войдет в свой номер и тоже выставит у двери ботинки. Но он еще более замедляет шаг: чем-то выбитый из привычного состояния, он прислушивается к самому себе. Мы не знаем, что услышал Пьер. Ту музыку, что в этих кадрах впервые зазвучала в фильме, мы услышали в душе автора. Среди господствовавшей дотоле холодной устроенности окружающего бытия родилась тихая, щемящая мелодия. Эта музыка — лирическое к нам обращение. Или что-то вроде древнегреческого хора. Только в нем нет отрешенности оракула, наоборот, он очень печален. В нем сожаление не только о Пьере, а о чем-то большем.

Не в том дело, хуже или лучше этот человек окружающих его людей. Главное, что он не такой, как они. Он из породы легко ранимых. О них написаны сотни романов, поставлено много фильмов. Но это мало что изменило. Они рождаются снова и снова. И что, действительно, поделаешь, если у человека нежная кожа. Ведь ее не закажешь.

Уязвимость Пьера особого рода; она в его деликатности, достоинстве, которое, став всеобъемлющим, обезоруживает человека. С редкостной точностью исследуя движения души Пьера, художник убеждает нас, что его крушение неизбежно. Казалось бы, какая может быть трагедия в этой обыденности, связавшей людей по рукам и ногам и неодолимо влекущей их исхоженными тропинками банальности. Оказывается, может.

Искусство все-таки движется от односторонней сосредоточенности древних к многоплановому, диалектическому видению бытия. Проблему вольной или невольной виновности героя современный художник склонен рассматривать как проблему всеобщей взаимосвязи. Пьер не только сторона страдающая, но и приносящая страдания.

Хотя Пьер и увлекся, он в состоянии понять, что Николь ему «не пара». Он поначалу и не преследует целей больших, чем те, к которым стремятся многие в подобной ситуации. И все же он остается самим собой. При первом свидании в кафе он болтает с ней о Бальзаке. Но понимая, что для разговора с молоденькой стюардессой это объект не самый подходящий, он в шутливом тоне рассказывает ей анекдотические истории из жизни писателя. Он не допускает ни малейшей бестактности. Он деликатен в каждом своем поступке.

Одновременно с ними в кафе приходит пилот. Он садится за соседний столик. На Пьера и Николь посматривает понимающе и все с той же легкой иронией. Позже Николь сама говорит Пьеру, что была близка с этим человеком, теперь они в милых приятельских отношениях. Обошлось без драматических осложнений и жертв — «как у всех».

(Вот так бы и Пьеру!) В кадре поочередно лицо Пьера и лицо пилота. Оба благообразны, оба приятны. И несовместимы. Люди из разных миров. С Пьером у нее все будет иначе.

Внешне Пьер поступает так, как, наверное, поступали все ее любовники. Они встречаются; однажды он везет ее в Реймс, и они проводят день вдвоем в деревне; он не говорит ей никаких драматических слов. Но она постоянно насторожена: инстинктивно чувствует необычность, чувствует возможность жертвы. И не хочет быть этой жертвой. Настороже и он: его неодолимо тянет к ней, но по-человечески они далеки; приходится обманывать жену; противный привкус пошлости. Любви не было и нет. А развязка наступает быстро. И надо платить жизнью—в сущности-то ни за что.

Очень скоро заподозрив измену, Франка в горячности требует, чтобы он ушел навсегда. Ее легко было успокоить: надо было терпеливо настаивать на своей лжи. Но лгать больше, чем он солгал, Пьер не может. Кроме того, без толчка извне он сам никогда не решится на разрыв. Он хватается за ее опрометчивую фразу и действительно уходит. Она тут же опомнилась и ищет примирения. Но он уходит.

На следующий день Пьер покупает квартиру в недостроенном доме. Показывает ее Николь. У дома еще нет наружной стены. Разговаривая, они словно висят в воздухе. Все вокруг зыбкое, недоделанное, сырое. Николь боится и этой квартиры без стен, и его поспешности, и их будущего. Стюардессе нужна надежность. Она ежится на ветру. Разумно и холодно говорит, что надо было сначала спросить ее согласия. Уходит. Пьер остается один. Начинает понимать реальное положение вещей.

Самое реальное из того, к чему он еще мог бы обратиться,—Франка. Он ее все-таки любит. Причиной опустошения, которое он произвел вокруг себя, была не любовь к Николь, а его неспособность плыть в потоке пошлости. Столько мужчин и женщин, столько поколений безопасно лавировали в его теплых водах! Но людям с такими глазами, как у Пьера, надо держаться подальше от этого потока. Пьер попробовал нырнуть в его воды — и тут же захлебнулся. Да и потащил за собой других... Но об этом позже.

Пока он колебался, темпераментная и нетерпимая Франка уже заряжала ружье.

Когда Пьер направляется к телефонной будке, чтобы позвонить Франке, его опережает молоденькая девушка. Пьер видит ее лицо через дверное окошечко. Веселая и хорошенькая, она болтает со своим дружком. (Так, наверное, болтала Николь с пилотом, когда начинался их роман.) Выйдет или не выйдет, надолго или на одну ночь — в конечном счете все обойдется.

Трюффо, как многие режиссеры в наше время, если и прибегает к символу, то реализует его, не акцентируя ритмом и с такой реалистической достоверностью, что символ осознается зрителем как таковой только задним числом. В первый же момент сцена воспринимается чисто эмоционально.

В те секунды, когда мы через стекло автомата наблюдаем за девушкой, нам невольно опять вспоминается лицо пилота, и мы снова всем своим нутром ощущаем несовместимость мира этих людей с миром Пьера. И только позже осознаем, что именно она, эта девушка, невольно отняла у Пьера возможность остановить Франку.

Дальше следует выстрел в кафе. Так и хочется написать: роковой. Он, конечно, и роковой. Но он чем-то напоминает выстрел Соленого на дуэли с бароном — трагической и нелепой.

●

История эта была бы печальна, но не так уж сложна, если бы Пьер был только жертвой. Тогда добро оказалось бы на одной стороне, зло — на другой и, значит, можно было бы найти какой-то выход. Но Пьер не только страдает, но и приносит страдания. Здесь добро оказывается неотделимым от зла, достоинство где-то становится слабостью.

Искусство Трюффо — особенно в этом фильме — далеко от обобщенных философских и нравственных понятий — добро, зло, страдания... Он очень конкретен и, как мы видели, даже не боится прослыть банальным.

В Реймсе Пьер и Николь условливаются встретиться вечером после его выступления. Но Пьера задерживает товарищ, с которым они не виделись несколько лет и который истосковался в чужом городе. Деликатность не позволяет Пьеру ни признаться в том, что он приехал сюда с любовницей и она сейчас его ждет, ни уйти под любым предлогом, бросив товарища. Они сидят в кафе. Пьер нервничает. Через окно он видит, что Николь, дожидаясь его, прогуливается на той стороне площади. К ней подходит мужчина, начинает приставать. Пьер как на иголках. Пойти и защитить ее — значит разоблачить перед респектабельным другом всю эту неприглядную ситуацию. Остаться — значит поступить не по-мужски... Пока он колеблется, Николь кое-как сама выходит из положения.

Фабульное изложение этой сцены почти неизбежно приводит к мысли о том, что главная беда Пьера — трусость. Но фабула ничего не может сказать о том, что мы видим на экране, — о глазах Пьера. В них действительно испуг. Но не перед тем парнем, что пристает сейчас к Николь, а перед нестерпимо стыдным положением, в которое он попадает, какое бы решение ни принял. И все-таки, с каким бы сочувствием ни отнеслись мы к мучениям чуткой и сложной натуры Пьера, мы не можем отделаться от мысли, что Пьер в чем-то виноват. Не в трусости, нет. В наших суждениях о характере этого человека, наверное, не хватало слова «эгоизм».

Чтобы нести бремя духовности, надо иметь много мужества и никакого эгоизма. Но в том-то и беда, что люди, подобные Пьеру, обычно нуждаются в первом и не чужды второго. А в таком случае выхода нет.

Трюффо и не ищет его. Он только искренне сожалеет. Людей духовных, тонких так не хватает в этой грубой, хотя и очень устроенной жизни. А с ними из века в век случается вот такое... Это на самом деле очень серьезно.

Голос художника — в грустной, щемящей мелодии, которая, как и в фильме Кавалеровича «Поезд» или в «Голом острове» Канэто Синдо, начинает звучать всякий раз, когда сюжетное течение соприкасается с темой картины. Но у Кавалеровича есть хотя бы пожелание: быть друг к другу терпимее, добрее, и тогда, может быть, эти извечные проблемы не будут оборачиваться уж так трагически. У автора «Нежной кожи» нет даже пожеланий—только сожаление.

А. АЛЕКСАНДРОВ

АНГЛИЯ

«Что в имени тебе моем?..» — так с достаточной степенью смысловой и буквальной точности можно было бы перевести название статьи Лесли Холлиуэлла, опубликованной в «Филмз энд филминг» (если, конечно, предположить, что автор ее знает Пушкина). Критик внимательно изучил причины, которыми руководствуются продюсеры, сценаристы и режиссеры, давая то или иное название новому фильму. Иногда как раз в «имени» картин — залог больших кассовых сборов, констатирует Холлиуэлл. Он рассказывает известный на Западе анекдот о том, как некоего писателя попросили определить в одном предложении все характерные свойства бестселлера. Сначала писатель их перечислил: секс, юмор, изображение жизни благоустроенных слоев и немного религиозного чувства. Составленное писателем название, в которое входят все эти компоненты, звучало так: «Боже мой, — засмеялась герцогиня, — уберите же руку с моего колена...»

«Название фильма должно быть интригующим, запоминающимся, модным и единственным в своем роде...», — утверждает Холлиуэлл. При этом, однако, от его внимания не ускользает, что часто это «краеугольное» положение доводится на Западе до абсурда в угоду коммерческим соображениям. «Рыночный спрос» оказывается решающим доводом, перед которым отступают все иные критерии и аргументы.

Бывают случаи, когда уже разрекламированный прессой фильм выпускается под иным названием, пример — кинолента «Моритури». «Латынщина, непонятно», решили «патроны», и фильм стал называться «Саботажник, кодовое имя Моритури».

Широко распространено стремление изобретать новые названия для фильмов, представляющих экранизации литературных произведений. Иногда это роковым образом сказывается на судьбе фильма. Так получилось с романом Румер Годден «Эпизод с ласточками». В нем рассказывается о детях, которые воровали в церкви, чтобы накормить голодающих животных и птиц. Фильм был выпущен под названием «Невинные грешники». Реклама не оставляла сомнения в том, что имеющийся в виду «грех» сексуального свойства. Обманутые ожидания зрителей не замедлили сказаться на кассовом сборе. Фильм провалился. Иногда перемена названия накануне премьеры — последняя «меченая карта», при помощи которой продюсеры хотят спасти всю «игру», — пишет Холлиуэлл. Так кинофильм «Фрейд» превратился на экране в «Тайную страсть».

Широко известно обыкновение Голливуда неоднократно использовать один и тот же сюжет. «Если сюжет построен на занимательной интриге, зачем ему пропадать, — иронизирует Холлиуэлл, — «освежите» героев, измените место действия, придумайте оригинальное название, и, пожалуйста, готов новый фильм». Фильм 1940 года «Глашатай» стал «Человеком, который слишком много говорил», а затем в 1955 году была выпущена еще одна версия того же сюжета — «Стоящий вне закона». Но в самой большой «переделке» побывал детектив «Опаснейшая игра» (1932). В Англии он был известен как «Джонни Аллегро» (1944), затем «Игра смерти» (1946) и «Охота за солнцем» (1956).

У западных кинопромышленников, по свидетельству критика, есть свои любимые, «дежурные» названия, и некоторые поистине неувядаемы. Это относится к эпитетам «большой» и «великий». В тридцатые годы особым спросом пользовались слова «убийство» и «смерть». Позднее стали очень популярны слова «обнаженный», «мужчина», «женщина», «леди», «неистовый», «высокий», «долгий», «ночь», «песня», «несовершеннолетний», «вечеринка», «берег» и «шпион». В последние годы поистине «ключевым» считается слово «операция». «Его можно приспособить почти ко всему и получить нечто заманчивое для масс, — пишет Холлиуэлл, — например, «Операция Убийство», «Операция Бикини», «Операция Эйхман», «Операция Держи», «Операция Бешеный мяч», «Операция Тихий океан», «Операция Амстердам», «Операция Нижняя юбка».

Холлиуэлл снова рассказывает «анекдот», имевший место в действительности: кинокомедия «Батюшка Гусь» с участием Кэри Гранта оказалась менее доходной, чем предполагалось вначале. Тогда были расклеены афиши с новым названием фильма — «Операция Батюшка Гусь».

Есть у кинопромышленников слова «несчастливые», слова «табу», например «чудо» и «эксперимент». Так фильмы «Может произойти чудо» и «Чудеса с белыми жеребцами» стали называться «На нашем веселом пути» и «Побег белых жеребцов».

Английские фильмы, попадая в Америку, как правило, переименовываются. То же самое происходит и с американскими кинолентами в Англии. Некоторые американские идиомы и слэнговые словечки совершенно не воспринимаются по сю сторону океана. Не прививаются в Англии и чересчур фривольные названия. Так фильм «Греховная команда» стал называться «Девушка из комнаты № 17», а «Девушки ночью» — «Жизнь после сумерек». В свою очередь, американцы «отыгрываются», «доводя» невыразительные, с их точки зрения, английские названия до нужной кондиции. Холлиуэлл приводит для сравнения интересный перечень: в Англии — «Лето семнадцатой куклы», в США — «Время страсти»; в Англии — «Десять раз вокруг света», в США — «Аллея кошечек»; в Англии — «Город Лондон», в США — «Мое сердце безумствует»; в Англии — «Сага о Форсайтах», в США — «Эта женщина Форсайт» и т. п.

Что же сказать о таких же «апробированных» названиях, — спрашивает Холлиуэлл, — как, например, «Оборотень в девичьей спальне», «Как преуспеть в постели, не очень усердствуя», «Санта Клаус покоряет марсиан», «Лицо кричащего оборотня», «Две тысячи маньяков»?..

«В будущем можно ожидать только дальнейшего упадка», — делает автор заключительный горестный вывод.

●

Из-за возрастающего числа совместных постановок, пишут английские кинокритики, уже с трудом можно ответить на вопрос: существует ли истинно английский фильм, то есть такой, который создавался бы режиссером, сценаристом и продюсером—англичанами, на английскую тему и на английские средства.

«Меня очень радует факт, что в Англии снимают фильмы такие утонченные и одаренные постановщики, как Франсуа Трюффо, Микеланджело Антониони, Стэнли Кубрик, Карл Формен, Джозеф Лоузи, Роман Полянский, Джон Франкенхаймер, Роберт Олдрич, Фред Циннеман и Чарльз Чаплин, который хотя и назван последним, занимает отнюдь не последнее место в этом списке. Но в то же время мне хотелось бы, чтобы равное количество английских режиссеров работало, скажем, во Франции, Италии, Швеции и Соединенных Штатах», — пишет Поль Рота в «Филмз энд филминг».

Непосредственным поводом для этой ламентации послужил выход нового фильма Романа Полянского, польского режиссера, работающего ныне в Англии. Фильм называется «Тупик»; Полю Рота он не нравится прежде всего своей «болезненной упадочностью».

Что представляет собой этот фильм? — недоумевают и другие критики. Может быть, это «черная комедия», а возможно, просто-напросто «злая шутка» режиссера и сценариста? Фильм Полянского с его экзистенциалистским ощущением «тупика», безвыходности и бессмысленности человеческого существования, безусловно, сюрреалистичен — в этом сходятся все зарубежные рецензенты.

Порой фильм Полянского кажется мелодрамой, отягощенной зловещим подтекстом. Немилосердно нагнетаемое напряжение конфликта сводится на нет нарочитой заземленностью развязки. Внушающее ужас положение кончается забавной шуткой, и, наоборот, банальные ситуации разрешаются трагически. Смешение акцентов приводит к тому, что задуманная как социальная, эта кинодрама иногда кажется самопародией.

...Два гангстера Ричард и Альберт, спасаясь от погони, попадают в уединенный замок. Альберт вскоре умирает от ран. В замок приезжают гости. Владелица замка Тереза (Франсуаз Дорлеак) рискованно флиртует на глазах у своего мужа Джорджа (Доналд Плезенс). Ричард ждет указаний от главаря шайки по телефону. Наконец ему сообщают, что он может выпутываться из создавшегося положения как знает. Но Ричард не умеет водить машину. Он угрожает Джорджу, пытаясь заставить вывезти его из замка. Джордж убивает Ричарда. Тереза покидает Джорджа...

Этот «английский» фильм,— пишет Реймонд Дэрнет,— «польская пародия на французскую тему, созданная по американской схеме».

БОЛГАРИЯ

Встреча с документалистами, организованная редакцией журнала «Киноизкуство», задумывалась как дискуссия о творчестве режиссеров, пришедших в кино за последние годы. В выступлениях звучали похвалы и опасения, отмечались качественные сдвиги (Невена Тошева: «Наше документальное кино обретает себя, возвращается к своей непосредственной задаче»), прослеживалась трудная дорога на экран, которую пришлось пройти картине Эдуарда Захариева «Соль» (Юлий Стоянов: «Первый вариант фильма подвергся критике. Руководство считало, что он имел идейно-художественные недостатки, неверно показывал людей на соляных копях и их труд... Первый вариант проникнут уважением к труду, к человеческому труду вообще. Второй вариант очень интересен своим изобразительным решением и ничем больше»). Перед началом дискуссии участники просмотрели 11 новых фильмов, многие из которых признаны бесспорно удачными: «Дружеская встреча» Юлия Стоянова, «Инкубатор» Оскара Кристанова, «Абитуриенты» Марианны Евстратиевой, «Так ли я плох» Невены Тошевой, «Жеко Манолов» Георгия Стоянова. Но в разгоревшемся споре ораторы выходили за рамки текущей продукции, вспоминали весь двадцатилетний путь развития болгарской кинодокументалистики.

Все началось с репортажа. Журнал «Отечественное кинообозрение» первых послевоенных лет многим (Юлий Стоянов, Богомил Нонев, Невена Тошева) до сих пор кажется недостижимым образцом. В глазах сегодняшнего зрителя прямая и непосредственная регистрация событий, знаменовавших становление народной власти, обладает таким эстетическим воздействием, что сравниться с ним по силе не могут художественные фильмы и романы тех лет.

Со временем от прежнего «Отечественного кинообозрения» осталась лишь патетичность дикторского текста, экран превратился «в статью, в плакат» (Невена Тошева). «Говорилось, что в центре нашего внимания должен быть человек, но на долгие годы этот человек почти исчез из фильмов» (Юлий Стоянов). «Герои подбирались специально... эпизоды инсценировались... Инсценировка заслонила... реальную красоту жизни» (Богомил Нонев).

Знаком перемен стала картина «Огни и люди» (режиссер Христо Ковачев), за ней последовали другие, еще смелее порывавшие с принятой ранее практикой. И как бы ни оценивали современное состояние болгарского документального кино собравшиеся, в одном они оказались единодушны — из него исчезли унитаризм, безраздельное господство единственного метода, столь характерное для предыдущих этапов. Разнообразие творческих манер член редколлегии журнала Богомил Нонев пытался даже классифицировать, выделяя четыре основных ряда фильмов: 1) монтажные («Дни» Юлия Стоянова), 2) импрессионистские («Так ли я плох» Невены Тошевой), 3) снятые в духе «синемаверите» («Абитурпенты» Марианны Евстратиевой, «Соль» Эдуарда Захариева), 4) экспрессивно выражающие внутренние психологические состояния («Жеко Манолов» Георгия Стоянова).

Подобная попытка систематизации не нашла поддержки в других выступлениях, объяснявших оживление в болгарской документалистике не использованием нового киноязыка, а новым отношением режиссера к действительности. Сценарист Валерий Петров назвал это «непредубежденностью», критик Христо Берберов «исследовательской тенденцией», сменившей распространенную раньше тенденцию «иллюстративную».

Выступали критики и режиссеры, люди разных поколений и возрастов, говорили о техническом оснащении студий, о сценарных планах, о конкретных произведениях, но лейтмотивом в высказы-

ваниях проходила тема переживаемого сейчас подъема. Причины его можно видеть в глубинных процессах, характерных для всего киноискусства в целом, на чем настаивал Богомил Нонев («...и в литературе и в ряде других искусств документальность, понимаемая в самом широком смысле слова, в последнее время приобрела особое значение. Может быть, люди устали от сложных сюжетных ходов, от вымышленных историй, следовательно, и ориентация к усилению документальной кинематографии во многих отношениях закономерна»). Однако мнение критика вызвало возражения: собравшихся не удовлетворила пассивность роли, которая отводится кинодокументалистике, они стремились найти внутренние, органические причины перемен, и, пожалуй, наиболее точно сформулировал их Георгий Стоянов: «Нет усиления документальности ни в кино, ни в литературе, ни в любой другой области искусства. Есть расширение понятия ответственности каждой личности». Как бы развивая эту мысль, режиссер Христо Ганев перевел ее в план профессиональный: «Когда автор намеревается снять прямо определенное событие или определенного реального героя, он подвергает испытанию не только тех, кого снимает, но прежде всего самого себя, выявляя, насколько он наблюдателен, находчив, проницателен, умен для того, чтобы понять событие во всей глубине и широте».

Слова о переменах, сдвигах, достижениях не заглушили претензий к организационной схеме болгарского документального кино, к принципам планирования его тематики. Предложения и рекомендации касались в основном сценарного плана студии: план упрекали в негибкости — «в каждом году он похож на предыдущий, и это приводит к созданию одних и тех же фильмов, получается замкнутый круг» (Оскар Кристанов).

Отмеченные на встрече успехи бесспорны, но дальнейшее расширение творческих исканий требует коренной перестройки системы планирования, и Оскар Кристанов советует определять в плане только круг основных тем, а не предлагать режиссерам готовые сценарии. Богомил Нонев считает возможным «наметить определенное количество тематических единиц, которые будут иметь строго экспериментальный характер». Милену Николову это кажется опасным, потому что создает алиби для пассивности художника; нужно выработать всеобщее убеждение в том, что «каждое творение — это эксперимент».

Подводя итоги дискуссии, главный редактор журнала Эмил Петров говорил о решающей проблеме болгарской кинематографии — приливе молодых творческих кадров. Имена режиссеров, присутствовавших на встрече, и созданные ими фильмы — это свидетельства успешного разрешения проблемы.

ГДР

В 1961 году в деревне Гольцов молодой кинодокументалист Винфрид Юнге и оператор Ганс Лейпольд начали работу над созданием не совсем обычной серии кинодокументов — хроники одного школьного класса. Задача серии — продемонстрировать развитие одного поколения молодых граждан ГДР от поступления в школу до 25-летнего возраста. «Мне одиннадцать лет» — третий фильм этой серии (первые два: «Когда я первый раз иду в школу» и «Спустя год»). Каждый из одиннадцатилетних героев фильма жадно познает мир, они все хотят знать: «Как возникает человек? Что такое снег? Почему бывают войны? Почему нельзя повсюду установить мир?»

ДАНИЯ

1 января 1966 года вступил в силу новый закон о кино. Существо нововведений сводилось к всемерной поддержке творчества подлинных художников. По этому закону 15 процентов стоимости всех проданных билетов (немалая сумма) поступает в распоряжение Государственного кинофонда, который призван, в первую очередь, материально субсидировать производство «серьезных» кинофильмов.

Однако радужные упования в скором времени развеялись, как дым. Настораживал уже состав назначенного правительством совета Кинофонда: министерские чиновники, владельцы кинотеатров, продюсеры и лишь один режиссер. Самые худшие опасения подтвердились недавно в связи со скандальной историей, которой газеты дали наименование «Операция «Зеркало».

Постоянно работающие вместе талантливые представители так называемого «нового радикализма» — прогрессивного течения в современной датской культуре — писатель Клаус Рифбьерг и режиссер Палле Кьерульф-Шмит представили фирме «Нордиск» сценарий нового фильма «Зеркало». Фирма, отнюдь не расположенная выпускать «некоммерческие» картины, все же согласилась выделить четыреста тысяч крон — половину суммы, необходимой для съемок, кстати, даже по датским масштабам очень скромной суммы. За другой половиной кинематографисты, естественно, обратились в Кинофонд, но получили отказ. Это вызвало всеобщее возмущение: кто как не они, создавшие такие значительные произведения, как «Уикэнд», «Двое», «Летняя война» (новелла в общескандинавском фильме «4×4»), имеют право на получение дотации! Тогда деятели из Кинофонда прибегли к уловке — они согласились выделить 300 000, и ни кроны больше. Сто тысяч — мизерная в масштабах кинопроизводства сумма — стала непреодолимым препятствием на пути осуществления интереснейшего (судя по отзывам прессы) творческого замысла.

Последним этапом этого поединка стало заявление Рифбьерга, Кьерульф-Шмита и других участников съемочной группы, что они отказываются от гонорара, тем самым возмещая недостающую сумму. Вряд ли такой финал можно счесть оптимистическим. Он свидетельствует о том, что в датском кинокоролевстве по-прежнему неблагополучно.

Кинорежиссер Палле Кьерульф-Шмит в интервью, данном газете «Ланд ог фольк», с горькой иронией говорит: «Поначалу в среде наших коммерсантов от кино воцарилась сущая паника, они опасались, что возникновение Кинофонда вызовет поток ценных, с точки зрения искусства, картин, на которых они не смогут заработать. Но уже через несколько месяцев стало ясно, что Кинофонд не бог весть как заинтересован в развитии подлинного киноискусства...»

В ГОРОДЕ ПЕЧ

На юге Венгрии в районе виноградников и тепловых источников, совсем недалеко от границ Югославии расположен старинный город Печ. Он ведет свою родословную из глубин средневековья. Второй год, вернее — вторую осень шумит в Пече кинофестиваль. И все здесь как всюду.

С утра до вечера у дверей гостиницы толпы любителей автографов ожидают выхода «звезд». Красочными плакатами, фотографиями украшен фестивальный кинотеатр. Гремят аплодисменты— зрители приветствуют любимых актеров, известных режиссеров, писателей... Заседает жюри. Происходят встречи, гости собираются на приемы... Но весь этот известный и по другим фестивалям ритуал имеет одну особенность. Ее можно назвать серьезность. Серьезность—одна из характерных черт современного венгерского кинематографа, серьезностью отличался и весь ход фестиваля в Пече.

Недаром душой фестиваля оказался проходивший в его рамках симпозиум. Здесь произошел интересный обмен мыслями по теоретическим проблемам, поднятым в докладах критиков Эрвина Дертяна и Миклоша Алмаши.

Тон обоих докладов был вдумчивым и самокритичным. «С одной стороны,— говорил Алмаши, —последние два года вызвали серьезный подъем киноискусства Венгрии. Это выразилось в создании таких фильмов, как «Тяжелые люди», «Двадцать часов», «Без надежды», «Холодные дни»... В то же время можно наблюдать—и в этом состоит парадокс, — что этому восходящему потоку в перспективе грозит снижение. Выходят фильмы столь серые, что они угрожают всему подъему нашего кино...»

Несколько дней подряд каждое утро собирались участники фестиваля для обсуждения поднятых в докладах проблем... Речь шла об индивидуальности художника, о характере современной режиссуры, о сценарии, об организационных вопросах, сейчас очень волнующих венгерских кинематографистов. В ораторах недостатка не было.

По вечерам все смотрели фильмы. Правда, в конкурсе было их всего шесть. Но была организована ретроспектива старых венгерских фильмов, и все желающие могли погрузиться в историю венгерского кино, увидеть лучшие фильмы прошлых лет.

Первая премия фестиваля — «за лучшую режиссуру» — была присуждена Миклошу Янчо, постановщику фильма «Без надежды». Заслуженная победа. Талант режиссера, острота и глубина его мысли проявились здесь в полной мере. С интересом были просмотрены в дни фестиваля и другие конкурсные фильмы: «История моей глупости», «Фиговый листок», «Детские болезни». Открылся фестиваль внеконкурсной картиной Андраша Ковача «Холодные дни». Эта превосходная картина уже получила международное признание на Карловарском фестивале. На закрытии был показан также вне конкурса новый фильм известного режиссера Ласло Раноди «Золотой дракон».

К сожалению, справедливо будет сказать, что фильм этот неудачен. Художник, видимо, решил повторить тему, материал и стиль своей предшествующей картины «Жаворонок». Но копия никогда не бывает лучше оригинала. Так получилось и тут. То, например, что в «Жаворонке» читалось как художественный прием, призванный раскрыть скуку и ограниченность провинциальной жизни, в новом фильме обернулось монотонностью и скукой самого произведения. В «Жаворонке» был найден способ так точно рассказать о героях, что перед вами легко возникали весь их жизненный путь, вся предыстория их характеров. В «Золотом драконе» характеры старика учителя, его легкомысленной дочери и других персонажей никак не объяснены ни социально, ни психологически; рассказ о них не закончен, обрывочен, неинтересен... Трагедия старого учителя не возникает в фильме с той неодолимостью и жестокой правдой, с какой возникла, например, трагедия подобного героя в хорошо нам известном фильме «Господин учитель Ганнибал» Золтана Фабри. И думается, что это произошло потому, что режиссер Ласло Раноди не создал в своем фильме убедительного портрета времени, поставил для себя некую абстрактную моральную задачу. И, может быть, работая над каждой сценой, вдруг утерял общую концепцию произведения. Его смысл, значение для наших дней... Жаль... Ласло Раноди —один из сильнейших режиссеров Венгрии. От него всегда ждешь смелого вторжения в жизнь...

Фестиваль закончился торжественным вручением премий победителям.Долго не смолкали аплодисменты в зале. Октябрьский вечер был по-летнему теплым... Потом пошел дождь, но зрители, толпившиеся у входа в кинотеатр, не расходились. Ждали. Нет, это не была любовь к сенсации и сплетням о «звездах» — это была любовь к кино. Невольно вспоминались другие народные фестивали — в Варне, Киеве, Пуле, Мамае... Были там другие зрители, говорили они на других языках... Но всех их объединяет любовь к кино. Об этом нельзя забывать. Это обязывает художников к высокой требовательности к себе, к своему искусству.

Венгерские кинематографисты это понимают. Их лучшие картины, серьезные, проблемные, глубокие, достойны народной любви к великому искусству кинематографа.

Л. П.

Обозрение

ИТАЛИЯ

Очевидно, Пезаро станет постоянным местом международного смотра «нового кино». Организатор этого своеобразного фестиваля Лино Мичике говорит, что единственным критерием при отборе фильмов для просмотра в Пезаро будет именно «новизна» кинематографической интерпретации. Фильм может обладать самыми высокими художественными качествами, но прежде всего он должен быть «новым», выломившимся за рамки «старой ортодоксии, выработанной коммерческим кино».

Однако при создании качественно иных критериев, пишет Ричард Дэвис в «Филмз энд филминг», надо помнить о том, что новые требования, доведенные до абсурда, могут тоже превратиться в догму. «Законы искусства должны быть гибкими». Одним из лучших фильмов, показанных на фестивале в Пезаро в нынешнем году, обозреватель «Филмз энд филминг» считает ленту голландца Андриана Дитвоорта «Путь в Мадра». Молодой солдат, узнав, что с его женой произошло несчастье, пытается ей помочь. Он наталкивается на непробиваемую стену равнодушия начальственных лиц. Финал кинофильма, проникнутый чувством ужаса от невозможности быть понятым, напоминает романы Кафки...

Большинство «новых» фильмов построено на недоверии к «игре» как таковой. Их основой являются принципы «остранения» в кино и использования непрофессиональных актеров. Не приведет ли этот метод в дальнейшем, озабоченно спрашивает Дэвис, к забвению критерия актерского мастерства? Не будет ли логическим завершением этой тенденции совершенная духовная бесплодность и эстетическая бедность кино?

В создании одного из показанных на фестивале фильмов — «Синеглазый дед-мороз» (режиссер Жан Юсташ) — участвовал Годар. Когда кто-то из журналистов спросил его, почему он потратил столько усилий на этот явно «антигодаровский» фильм, французский режиссер ответил, что он любит хорошее кино, каких бы новых веяний оно ни придерживалось. На пресс-конференции, состоявшейся после просмотра фильма, он яростно обрушился на критиков за их догматизм и нетерпимость.

Фильм «Эхо молчания» американского режиссера Питера Голдмена был в Пезаро показан только журналистам: он трактует тему гомосексуализма. «Детское желание любой ценой шокировать зрителей, — пишет по этому поводу Дэвис, — заслоняет несомненную художественную ценность и органическую цельность фильма». «Новому кино» свойственны, — отмечает Дэвис, — неизменная загадочность финала и модная контрастность съемки».

Почти сорок фильмов было показано в Пезаро за неделю. Среди них не было ни одного английского. Дэвис высказывает сожаление, что у Англии, несмотря на словесную поддержку новых течений, не нашлось ни одного фильма для демонстрации в Пезаро.

●

Режиссер Джузеппе Де Сантис ведет переговоры с югославской студией «Босна-фильм» о постановке двух кинокартин, сообщают итальянские газеты. Находящийся в Сараево режиссер и руководители студии пока отказались сообщить об этих фильмах какие-либо подробности, за исключением того, что тема первого из них вдохновлена романом югославского писателя, лауреата Нобелевской премии Иво Андрича «Мост над Дриной», а второго — покушением в Сараево, явившимся поводом к началу первой мировой войны.

●

Съемки фильма «Каждому свое» — экранизации одноименного романа сицилийского писателя Леонардо Шаши — начал режиссер Элио Петри, постановщик картин «Учитель из Виджевано» и «Десятая жертва». Сценарий написал Уго Пирро. Роман Шаши — острое социальное произведение, в занимательной, близкой к детективной форме раскрывающее жизнь и проблемы отсталой Сицилии. Съемки ведутся на Сицилии — в тех местах, где происходит действие романа: в Палермо, Чефалу, Монреале. В фильме снимаются Джан Мария Волонте, Габриэле Ферцетти, Сальво Рандоне, греческая актриса Ирен Папас, а также непрофессиональные исполнители.

●

Федерико Феллини официально объявил, что фильм, над которым он сейчас работает, будет называться «Путешествие Дж. Масторны», а не «Абсурдная Вселенная», как предполагалось ранее. Этот фильм, рассказал режиссер корреспондентам, будет представлять собой нечто среднее между приключенческим и научно-фантастическим фильмом и вместе с тем комедийным детективом; он будет состоять из ряда отдельных эпизодов. Все вместе составит историю одного города, жизнь которого показана как бы в разрезе через перипетии центрального персонажа картины — виолончелиста, потерявшего одну вещь, которая очень дорога для него и не представляет никакого интереса для других. Сначала ее поиски ведет сам владелец, потом в них включаются его друзья и родственники, а затем уже ищет весь город. В ходе поисков раскрываются все события городской жизни, их движущие силы и мотивы, характеры людей. Какой именно предмет столь настойчиво ищет его герой, Феллини пока не говорит. Сценарий фильма написан самим режиссером при участии известного писателя Дино Будзати, с которым Феллини сотрудничает впервые. В фильме снимаются очень известные актеры, многие из них работают с Феллини также в первый раз. Главную роль исполняет Марчелло Мастроянни; в фильме снимаются также Тото, Карло Даппорто, дуэт комиков Франки и Инграссиа, эстрадная певица Мина. На одну из ролей приглашен Витторио Де Сика. Исполнительница центральной женской роли еще не найдена, но все настойчивее называют имя Ширли Мак-Лейн.

●

Пьетро Джерми дал интервью Гидеону Бахману. Джерми сказал, что как художник он видит глубокую связь между частным и общим, между социальными явлениями и индивидуальным процессом духовного развития человека. Его волнуют морально-этические проблемы в их специфически семейном, интимном аспекте. Фильмы «Развод по-итальянски», «Соблазненная и покинутая», «Дамы и господа» свидетельствуют прежде всего о неприемлемости для Джерми лицемерных, фальшивых норм нравственности и приличий, управляющих буржуазным обществом. Как и многие худож-

ники Запада, Джерми считает необходимым противопоставить старым, обветшавшим догмам новые идеалы человечности, новую «коллективную» веру — веру в духовные ценности. Это глубинное чувство должно быть сильнее эгоистических страстей, гедонистических устремлений, жажды удовольствий — короче говоря, должен быть какой-то существующий вне нас идеал. «Должно существовать нечто, имеющее значение для всех и каждого», — говорит Джерми.

На вопрос Бахмана о роли художника в обществе Джерми отвечает:

— ...Корень зла в том, что наши современники перестали задавать себе какие бы то ни было вопросы, их не интересует, зачем они живут. У них больше нет потребности интересоваться этим... Возможно... комфорт притупил чувство моральной ответственности и духовного долга... Вы спрашиваете, может ли художник принимать активное участие в поисках новой веры. По крайней мере, он может заставить человечество задавать себе вопросы. Сомнения более конструктивны, чем страхи... Было бы очень грустно, если бы в основе человеческих поступков лежал только страх. Я думаю, есть нечто иное, что заставляет меня верить в более высокие, более универсальные, имеющие значение не только для одиночки импульсы, — это природная доброта и гуманизм человека.

— Однако, — парирует Бахман, — ваши фильмы «Развод по-итальянски», «Дамы и господа» и особенно «Соблазненная и покинутая» концентрируют внимание на неприглядных сторонах человеческой натуры. Вы не противопоставляете своим довольно презренным (хотя и забавным) персонажам спасительные добродетели других, «лучших». Если человек хоть в чем-то разбирается, посмотрев ваши фильмы, он проникнется пессимистическим взглядом на человеческую натуру.

Джерми отвечает:

— Я показываю, обычно в комическом плане, человеческие слабости, потому что отвергаю их, я борюсь с ними таким образом. Но я всегда ищу при этом самый человечный угол зрения, потому что знаю, какое вредное воздействие оказывают на человека определенные пороки некоторых слоев итальянского общества, как они мешают человеку в его поисках новых ценностей. Я показываю человеческие недостатки не только для того, чтобы осуждать. Я знаю, что комический элемент, смех сближает людей, может служить своего рода мостиком, цементирующими узами, а их так не хватает и с каждым днем становится все меньше в нашем преуспевающем обществе. Многочисленные аномалии и беззакония современной жизни почти убили, свели на нет истинное веселье. Намечая себе новые задачи, я всегда с радостью ожидаю увидеть в людях, которых показываю, первородное умение иронически относиться к действительности. Увы, я почти постоянно сталкиваюсь с ханжеством и покорностью судьбе...

Б а х м а н. Вы считаете, итальянцы достаточно объективны, чтобы разглядеть в вашей сатире и критическом к ним отношении те же тревоги, что волнуют и их? Я имею в виду рядовых итальянцев.

Д ж е р м и. ...Пока мой опыт говорит мне, что люди обычно понимают вас, когда вы уверены в их способности понимать. Мне кажется, мои фильмы доходят и до тех, кто думать не привык... Во всяком случае, я не сомневаюсь, что моя работа небесполезна. Например, сейчас итальянское правительство обсуждает возможность упразднения параграфа 587 уголовного кодекса (на его основе построена вся коллизия в «Разводе по-итальянски») относительно убийства из ревности. Конечно, не только мой фильм является причиной возможного пересмотра этого пункта закона, но и он, надеюсь, имел значение. Художник всегда может сделать одно, а именно: возвысить человека, попытаться оживить в нем желание быть личностью. Короче говоря — сделать нечто прямо противоположное тому, что делается сегодня в «героических» фильмах, например в серии о Джеймсе Бонде, где для поступков нет никаких разумных оснований, где действует только искусственная, механическая сила, которая стремится уничтожить личность. Преступление в этих фильмах уже не может оцениваться с точки зрения морали, убийство... сведено на уровень хорошо или плохо выполненного действия... Мне кажется, такие фильмы действительно симптоматичны как проявление дегуманизации человека. Мы должны показывать реально существующих людей, с чувствами, недостатками, достоинствами, с обоснованными стремлениями, выдумать таких, если они не существуют, показать их, показать, как они изменяются к лучшему, короче говоря — возбудить желание у зрителей подражать им... Человек сегодня не может жить, чувствовать в одиночестве. Это имеет свои положительные и отрицательные стороны. Может быть, если в навязанной ему общественной жизни он был бы способен, продолжая свой внутренний поиск и никогда не успокаиваясь на достигнутом, сохранить свою индивидуальность, даже ценой некоторых неудобств, даже за счет некоторого несогласия с общим мнением, — может быть, тогда он сможет чувствовать себя человеком.

●

В Риме на экраны вышел цветной широкоэкранный документальный фильм «Америка, страна господа бога», поставленный режиссером Луиджи Ванци.

Автор текста фильма — известный итальянский писатель Итало Кальвино. Фильм, правдиво показывающий полную противоречий жизнь Соединенных Штатов и проблемы, стоящие сегодня перед американцами, пользуется большим успехом у зрителей и привлекает внимание прогрессивной критики, отмечающей его демократическую и антирасистскую направленность. Фильм с успехом демонстрировался в городе Модена в ходе Всеитальянского фестиваля, организованного органом компартии газетой «Унита». «Мы хотели нарисовать, — сказал на пресс-конференции Ванци, — широкую и свободную по своей форме картину проблем и тревог американцев». В фильме показывается, как в Америке, «стране господа бога», место религии занимает культ «процветания», безудержного стремления к материальному преуспеванию, личному обогащению, для которого все средства хороши; однако не менее 50 миллионов американцев остаются в бедности и не являются полноценными гражданами. Наряду с проблемой нищеты в фильме Ванци углубленно раскрывается

Отовсюду

проблема расовой дискриминации — преследования негров, мрачные церемонии куклуксклановцев.

Давая в целом самую положительную оценку фильму, рецензенты левых газет вместе с тем отмечают его некоторую фрагментарность и недостаточно ясную политическую оценку пресловутого американского образа жизни, осуждаемого авторами фильма с несколько расплывчатых позиций. Вокруг фильма Ванци разгорелась борьба еще до его выхода на экран. Фильм очень долго не выпускали в прокат: кинофирма Риццоли всячески задерживала выход этого фильма, создатели которого сняли, как оказалось, совсем не то, что хотелось бы фирме. В конце концов, Риццоли, выпустивший в прокат и поддерживавший расистский фильм Проспери и Якопетти «Прощай, Африка!», так и не решился выпустить на экраны картину Ванци и передал права на ее прокат другой фирме — «Титанус».

Проволочки с выходом фильма Ванци и позиция Риццоли вызывают возмущение прогрессивных итальянских кинематографистов и печати.

●

Внимание кинокритики вновь привлечено к неутомимому Витторио Де Сике, фильмы которого один из другим продолжают выходить на экран. Почти одновременно вышли две его абсолютно не имеющие ничего между собой общего картины — откровенно коммерческий детектив «Охота на лис» и более года задерживавшийся французской и итальянской цензурой фильм «Новый мир», ставящий серьезные политические и моральные проблемы — отношение молодежи к войне, к созданию семьи, рождению детей. Об этом фильме много уже писалось ранее, а теперь интерес критики обращен к новым работам и планам режиссера. Закончив съемки детективного фильма «Крупный налет понеаполитански», которые идут во Франции, Де Сика в Париже начнет работу над картиной «Семь раз женщина», состоящей из семи эпизодов. Во всех них главную роль будет исполнять Ширли Мак-Лейн. Вслед за этим фильмом режиссер предполагает снимать картину с Авой Гарднер по роману Ромена Гэри «Обещание на заре». Затем, как сказал Де Сика в одном из интервью, он возвратится в Италию. «В Италии я строю проекты (а вернее сказать — мечтаю), — продолжал Де Сика, — поставить настоящий фильм. Передовой фильм, который я любил бы так же сильно, как любил «Умберто Д.»... Да, если бы мне сказали, что все мои фильмы надо уничтожить и я могу спасти только один из всех, я бы выбрал именно «Умберто Д.». Он самый искренний, в нем нет никаких уступок. И не важно, что он принес мне убытки. В то время я много зарабатывал как актер и мог позволить себе роскошь финансировать съемки собственных фильмов — фильмов высоких и прекрасных. Именно такой—высокий и прекрасный—фильм я и хочу поставить после «Обещания на заре». Автором сценария будет, как всегда, Дзаваттини. Рабочее название фильма — «Человек 1967 года». Но вряд ли мне удастся поставить его в будущем году, и, таким образом, он, может быть, превратится в человека 1968 года». Это будет история человека сегодняшнего дня, но не любого человека, а именно современного. Одного из нас, каждого из нас. Кто будет играть главную роль, я еще не решил. Но не исключено, что я прибегну к непрофессиональному исполнителю, возьму человека «с улицы». В сущности, ведь именно с тем временем, когда я искал себе актеров на улице, и связаны мои наибольшие успехи...»

●

«До чего мы дойдем? — задают вопрос римские газеты, сообщая о постановке и выходе на экран все новых и новых итальянских фильмов-вестернов. Характерная особенность этих лент — их прогрессирующая жестокость. Критика отмечает рождение «новой волны» в этом, казалось бы, только недавно появившемся жанре итальянского кино. Это более «современное» направление итальянского вестерна несомненно несет следы влияния «бондизма» — герои последних созданных в Италии ковбойских фильмов убивают уже не столь по необходимости, сколь из-за удовольствия. Такие ставшие в своем роде «классическими» итальянские вестерны, как вышедшие года два назад фильмы «За пригоршню долларов» режиссера Леоне или «Миннесота Клей» Корбуччи, уже кажутся молодым адептам этого жанра слишком устаревшими и слащавыми.

Наиболее характерный и популярный пример итальянского вестерна 1966 года — фильм с красноречивым названием «Ради удовольствия убивать» режиссера Тонино Валери. Даже в рекламе о его герое говорится: «Он был садистом, расчетливым и безжалостным, и действовал ради удовольствия убивать». Вооруженный карабином с оптическим прицелом, герой фильма хладнокровно выбирает свои жертвы и убивает их издалека. Новой является и его бандитская «техника»: сам он никого не грабит, а незаметно сопровождает везущие деньги почтовые конвои, терпеливо выжидая, когда на них нападут другие бандиты. Потом он их одного за другим убивает из своего карабина, а отнятую добычу возвращает банкам, которые выдают ему вознаграждение. Этот лишенный всякого романтического ореола, жестокий и расчетливый убийца, не выходящий из рамок «законности»,— действительно новый для жанра вестерна характер (играет его, так же как и героев многих других новых фильмов в этом духе, испанский актер Фернандо Санчо). Наибольшую тревогу вызывает то обстоятельство, что у режиссера Валери немало последователей среди молодых итальянских режиссеров, а также и то, что эти кровожадные вестерны имеют успех у определенной прослойки зрителей.

●

По внешним признакам принадлежит к жанру вестерна и фильм «Кто знает», который сейчас снимает режиссер Дамиано Дамиани. В нем также немало погонь и перестрелок, но действие происходит на фоне мексиканской революции; по словам режиссера, главная тема фильма — именно освободительное движение мексиканского народа в десятые-двадцатые годы нашего века. Это история смелого разбойника, который постепенно осознает происхо-

Отовсюду

дящие в родной стране события и, примкнув к Панчо Вилья, становится на сторону тех, кто сражается за свободу Мексики. Главную роль исполняет известный актер театра и кино Джан Мария Волонте, в фильме играет также снимающийся в Италии молодой шведский актер Лу Костел, заставивший о себе говорить после участия в картине Беллоккио «Кулаки в кармане». Как подчеркивает Дамиани, он стремится к тому, чтобы в стилистическом отношении фильм был выдержан в духе ленты Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!».

●

Итальянская кинематография начинает тягаться с Голливудом и в жанре «мьюзиклов». Мы уже сообщали, что Марчелло Мастроянни снимается ныне в фильме «Чао, Руди» — экранизации шедшего на итальянской сцене одноименного ревю, посвященного жизни знаменитого итало-американского артиста Рудольфо Валентино, в роли которого Мастроянни имел огромный успех.

Об этом пишет бюллетень «Униталия-фильм» в статье, озаглавленной «Антониони и Мастроянни ради музыкального ревю покидают мир отчужденности».

Переход к жанру киноревю Микеланджело Антониони еще более неожидан — Мастроянни и раньше тяготел к комедии. О намерении Антониони поставить в самое ближайшее время музыкальную кинокомедию типа ревю рассказала Моника Витти, которая будет исполнять в ней главную роль. Сценарий фильма пишет сам режиссер.

Итак, 1966 год мы можем назвать годом музыкальной комедии «мэйд ин Итали»,— заканчивает автор статьи.

РУМЫНИЯ

Недавно в Бухаресте состоялось совещание по вопросам мультипликации. В связи с этим журнал «Контемпоранул» пишет, что искусство мультипликации получит дальнейшее развитие благодаря вновь созданной киностудии, оборудованной по последнему слову техники. В статье В. Рыпяну отмечается, что развитие этого жанра сталкивается с трудностями. Из ста двадцати мультипликационных фильмов, созданных за последние 15 лет, художественными достоинствами обладают лишь немногие — около двадцати. Семь из них принадлежат зачинателю румынской мультипликации Бобу Кэлинеску. Автор статьи считает неправомерным, что личные достижения Иона Попеску-Гопо были приписаны и всей румынской мультипликации. Наблюдается острый недостаток кадров, хотя сейчас на студии работают такие талантливые мастера, как Вырэштяну, Мокану, Мунтяну и другие. Пока, утверждает автор статьи, нельзя еще говорить о национальной школе румынской мультипликации. Для этого недостает ясной эстетической программы, нет мастеров, которые бы пестовали молодежь, создавали преемственность, предупреждали опасность копирования зарубежных образцов. Автор подчеркивает, что при наличии серьезных достижений в живописи, музыке, литературе создание национальной школы мультипликации является нетрудной, но обязательной задачей.

●

В бухарестском издательстве «Меридианы» вышла книга Анны Марии Нарти «Сергей Эйзенштейн». Это же издательство является инициатором выпуска серии книг о кино. Уже вышла книга Иона Кантакузина, посвященная истории румынского киноискусства.

●

Режиссер В. Калотеску и оператор К. Ионеску сняли по заданию ЮНЕСКО фильм о состоявшемся в Сенегале фестивале негритянского искусства.

●

Мастера румынского кино уделяют серьезное внимание созданию фильмов, посвященных вопросам науки и техники. В десятиминутном документальном фильме «Трактор 66» режиссер Э. Нуссбаум и оператор С. Хузум показали процесс создания и производства новой модели трактора на известном заводе «Стягул Рошу» в городе Брашове. Об успехах энергетической промышленности Румынии рассказывается в фильме «Энергия, свет, прогресс» режиссера Т. Гылмяну и кинооператора К. Дембинского. Киностудия имени Александру Сахия приступила к выпуску нового ежемесячного киножурнала под названием «Научные горизонты». На этой же студии идет работа над фильмами о мастерах румынского искусства. Зрители увидят ленты, посвященные великому румынскому поэту Эминеску (режиссер Р. Жанчу), талантливому современному художнику-пейзажисту Д. Гьяца (режиссер Н. Бехар), скульптору К. Бранкуси (режиссер Э. Нуссбаум), поэту Г. Кошбука (к столетию со дня его рождения).

ТУРЦИЯ

Газета «Джумхуриет» констатирует, что в турецкой кинопромышленности идет погоня за количеством фильмов в ущерб их качеству. Так за первые шесть месяцев 1966 года было выпущено 120 фильмов. (Заметим, что за период с 1914 по 1948 год в Турции было снято всего 76 художественных фильмов, или в среднем по два фильма в год).

Гонка за количеством приводит порой к тому, что один режиссер снимает сразу несколько фильмов. Так, Нури Акынджи, выехав на лето в район Эрзерума, вел там съемки одновременно четырех фильмов.

По-прежнему большое место среди новых кинопроизведений занимают так называемые «полицейские» фильмы. В то же время сократилось число комедий.

ФРАНЦИЯ

Стремительность, с которой работает Жан-Люк Годар, продолжает удивлять газетчиков. Им уже закончена новая картина «Made in USA». В главной роли постоянная актриса годаровских фильмов Анна Карина, которая, исполняя роль Джеймса Бонда женского пола, «убивает множество народу, делая это с невыразимой прелестью», — как сообщается в одной из газетных заметок, автор которой старается, видимо, передать в самом тоне пародийную интонацию фильма.

Новый фильм Годара — пример профессиональной солидарности кинематографистов. Годар снял

его, чтобы помочь продюсеру Сержу де Борегару, испытывавшему финансовые затруднения в связи с запрещением фильма Жака Риветта «Сюзанна Симонен, монахиня Дидро».

По быстроте, с какой названия его новых фильмов появляются на афишах, с Годаром может соперничать только еще один из режиссеров «новой волны» Клод Шаброль, которому критика сейчас снова уделяет немало внимания, — одно время на него вовсе махнули рукой, считая его человеком, целиком отдавшимся кинокоммерции. На выходе его новый фильм «Скандал». В интервью, которое он дал газете «Комба», режиссер говорит, что он еще ни разу не чувствовал себя в такой мере свободным, как на съемках этой картины, — свободным и в смысле предоставленного ему бюджета и в чисто художественном смысле. Картина в цвете; Шаброль говорит, что для него принципиально важно четырехкратное появление красного, вообще исключенного в палитре этого фильма, действие которого проходит в мастерской художника. Здесь празднуется несколько странный званый вечер; сталкиваются приглашенные сюда люди, вообще-то между собой общественно несовместимые, — битники, светские дамы, деловые люди, некий «муж своей жены», сутенер на законном положении (роль его играет Энтони Перкинс), богач, лишенный вкуса к бизнесу, да и вообще вкуса к жизни (роль Мориса Роне) и другие; Шаброль поясняет, что название «Скандал» не предполагает социально-сатирической направленности его фильма, к тому же название еще не уточнено окончательно: быть может, на афише будет значиться: «2+2=3» или «Пересекающиеся параллели».

Некоторые участники закончившихся съемок не слишком разделяют оптимистический тон постановщика, рассказывающего о «Скандале». Так, Морис Роне иронически заметил, что роль, сыгранная им здесь, по его мнению, всего лишь роль «кузена» того персонажа, который был сыгран Роне в «Блуждающем огоньке» Луи Малля.

●

Режиссер Альбикокко, один из «младших» французской «новой волны», начал экранизацию известного романа Алена Фурнье «Большой Мольн». Роль Ивонны играет Брижит Фоссэ, актриса, которую надо было бы назвать дебютанткой, если бы совсем маленькой девочкой ее не снимал Рене Клеман в главной роли в своих «Запрещенных играх».

●

Состоялась премьера нового фильма с Шарлем Азнавуром в главной роли — «Почтальон уходит на войну» (постановщик Клод-Бернар Обер). «Фильм комический, фильм драматический, фильм приключенческий, фильм про мужчин!» — гласит афиша.

●

В нынешнем театральном сезоне парижане увидят новые сценические работы многих киноактеров. Николь Курсель и Жан Серве на подмостках театра «Жимназ» выступят в новой пьесе Франсуазы Саган «Лошадь в обмороке». Лоран Терзиев получил роль в готовящейся на парижской сцене пьесе польского драматурга Славомира Мрожека «Танго», Даниэль Даррье играет заглавную роль в пьесе Соважона и Моретти «Лоретта», которую для нее ставит Пьер Френе; Анни Жирардо играет слепую в детективной пьесе «Дождись ночи» (постановщик Раймон Руло), Дельфина Сейриг в театре Антуан репетирует спектакль «Я спою вам потом».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер картины «Быть манекенщицей» Ярослав Бочек — кинокритик по профессии, автор ряда монографий и работ по истории чехословацкого кино. Его первенец — документальный фильм, по жанру близкий работам Веры Хитиловой. Одиннадцатичастевая картина задумана как репортаж, как киноанкета; идея ее создания родилась из увлечения автора социологией, из интереса к социологическим аспектам профессий, кажущихся девушкам наиболее желанными. По чисто техническим причинам начали с манекенщиц, и оказалось, что материала вполне хватает на полнометражный фильм. «Установлено, — рассказывает Бочек, — что приблизительно тысяча пражских девушек в возрасте от 17 до 22 лет мечтает стать манекенщицами. То есть каждая пятидесятая. Двенадцать из них рассказали нам о своих желаниях и соображениях. За шестью мы ведем наблюдение в фильме. Они показывали нам, как представляют себе демонстрацию мод. У них разные занятия — продавщица из «Короны», сотрудница кладбища, секретарша...»

ШВЕЦИЯ

«Мугларен» — этого слова не найдешь даже в напновейших толковых словарях шведского языка. Между тем таково название полнометражного телевизионного фильма, персонажами которого являются «Мугларен», «друг Мугларена», «жена Мугларена» и т. д. Именно после фильма слово стало нарицательным и появляется на страницах газет и журналов в качестве нового, самостоятельного понятия, и перевести его можно лишь приблизительно — демагог, прилипала, оппортунист. Впрочем, вряд ли можно и нужно переводить — слово так же своеобразно, специфично, как и социальный тип, им обозначенный. Короче, Мугларен — это Мугларен, и анализу его общественного и нравственного лица, его питательной среды посвящен фильм, созданный прогрессивным писателем Яном Мюрдалем (советским читателям он известен по романам «Возвращение», «Стокгольмская история» и многочисленным статьям) в содружестве с режиссером и оператором Руне Хасснером.

Фильм вызвал необычайно острые дискуссии: журнал «Чаплин» назвал его «горчайшей политической сатирой, на которую шведское кино никогда еще не осмеливалось». На экране возникает предельно достоверный и одновременно гротескно обобщенный образ воинствующего обывателя, умело сочетающего свой циничный индивидуализм с пышными разглагольствованиями о демократических идеалах и служении «социализму». Мугларен, по определению одного критика, — это «жизнерадостный карьерист, порожденный обществом всеобщего благосостояния, неутомимый, непобедимый, бессмертный коридорный интриган, присяжный

Отобедаем

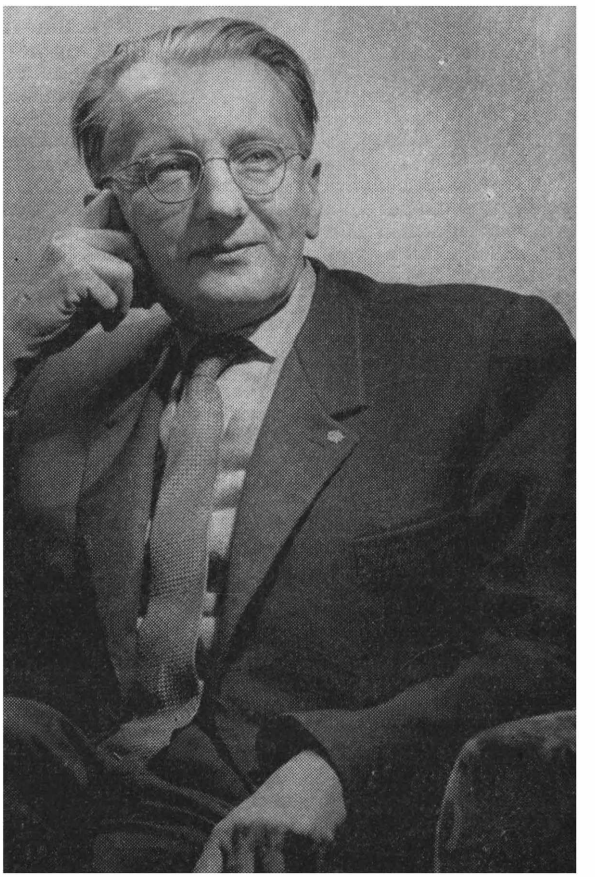
оратор на всех конгрессах и собраниях, пожиратель даровой еды на всех приемах и торжествах». Тот же критик подчеркивает, что в фильме зримо воссоздан порождающий мугларенов «опасный, убаюкивающе-изнеживающий политический климат, в котором мы живем и который заражает нас пассивностью, самодовольством и безликостью». Шведская критика отмечает также новаторство фильма как специфически телевизионного, своеобразие поэтики этого памфлета, снятого в стиле «синема-верите». В частности, любопытен финал, когда Мугларен добивается поста директора «научно-исследовательского института Уюта и Благополучия» и его интервьюирует корреспондент редакции телевизионных новостей «ТВ-Актуэльт»: «возникает реальное до кошмара ощущение, что игровой фильм уже закончился и действительно началась очередная передача «Актуэльт»...

●

Название нового фильма одного из представителей шведской «новой волны» Вильгота Шёмана весьма выразительно: «Постель брата и сестры, 1782» (цифры обозначают время действия). Основная сюжетная линия заимствована в драме английского драматурга XVII века Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать». Юная аристократка Шарлотта (Биби Андерссон), забеременев от горячо любимого родного брата (Пер Оскарссон), выходит замуж за барона (Ярл Кулле), но он всё узнает, и женщина гибнет. Некоторые рецензенты усматривают в картине глубокие общественные мотивы и неистовую прогрессивность. Т. Маннс пишет: «Шарлотта и ее брат олицетворяют собой новые веяния, муж Шарлотты — наперсник короля, и его патриархальные устои социально устарели... Барон не в состоянии покорить юную супругу; в своей самостоятельности и стойкости она становится современной женщиной, которая интуитивно избирает путь освобождения от социального, религиозного и эротического деспотизма мужа». (Итак, наконец-то посредством образа мракобеса-аристократа, настолько закосневшего, что ему не нравится, когда его жена спит с собственным братом, окончательно пригвождены к позорному столбу истории пережитки ханжеской феодальной морали!) Тот же критик с той же серьезной одобрительностью указывает: «Свободные от догматизма любовные отношения всегда восхищали Шёмана. В пьесе «Коробка для шляпы» он изображает лесбийскую любовь, в фильме «491» — гомосексуализм, в «Одежде» и особенно в «Постели брата и сестры» — кровосмесительные связи». Тем большей и тем горшей неожиданностью для режиссера явилось тупое непонимание, проявленное шведскими зрителями. В интервью, данном корреспонденту журнала «Чаплин», он растерянно размышлял о причинах провала фильма: «Возможно, дело в том, что зрители ведь знают — Биби Андерссон и Пер Оскарссон вовсе не брат с сестрой.

Или в том, что осуществленное кровосмешение имеет нюансы и оттенки, с которыми я недостаточно знаком. А возможно, Швеция так далеко зашла в сексуальной дедраматизации, что кровосмешение уже больше никого не шокирует...»

Наш содруг
ЛЮБОМИР ЛИНГАРТ



Киноведы пишут биографии режиссеров — к этому привыкли. Мы не привыкли к мысли, что для изучения истории кино может быть интересна биография самого киноведа.

Я не представляю себе чехословацкого кино без Любомира Лингарта, без опубликованных его двух тысяч работ, являющихся его жизненным подвигом.

Первое выступление Лингарта в кино относится к 1927 году, тогда же, будучи сотрудником «Руде право», он ввел еженедельную рубрику о кино, которая, кстати сказать, не исчезла со страниц газеты и по настоящее время.

Через три года двадцатичетырехлетний критик заявил себя и как теоретик — вышла его книга «Малая азбука кино», имевшая важное значение для развития марксистской киноведческой мысли в Чехословакии.

В дальнейшем работа критика Лингарта будет постоянно питать творчество Лингарта — теоретика и историка, диапазон его исследований становится все шире и шире. Он пишет о кино других стран, одной из его главных тем становится советское кино. Еще в начале тридцатых годов он переводит на чешский язык книгу статей В. Пудовкина, в дальнейшем появляются его работы об С. Эйзенштейне, А. Довженко, И. Кавалеридзе, совсем недавно вышла его новая книга о советском кино. Постоянный интерес к советскому кино, пожалуй, лучше всего объясняет его работа «Октябрьская революция и советская кинематография у нас».

Для Лингарта характерна связь теории с практикой в самом высоком смысле этого слова — с практикой революции. Любопытный факт его биографии: в коммунистическую партию вступил он в тот же год, когда впервые выступил как кинокритик в «Руде право» — центральном органе партии. Во время фашистской оккупации Лингарт был одним из руководителей подпольной организации прогрессивной интеллигенции, был близок к Юлиусу Фучику; с выдающимся писателем-коммунистом Владиславом Ванчурой, расстрелянным в 1942 году оккупантами, вынашивал планы будущей национализации чехословацкого кинематографа. Когда же это время настало, Лингарт как генеральный директор чехословацкого кино практически участвует в национализации, без которой, конечно, немыслимо было бы современное чехословацкое киноискусство.

Общественный талант Лингарта разнообразен — специального рассказа заслуживает его дипломатическая деятельность — он был послом в Румынии, а потом в ГДР.

Я не могу хотя бы не упомянуть его начинание в области научного исследования фотографии. Его книги «Международная фотография», «Яромир Функе», «Александр Родченко» примыкают к его исследованиям кинематографа.

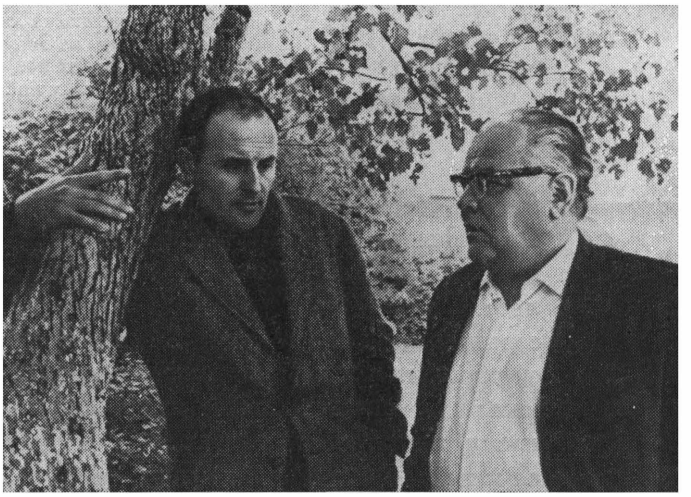
Обозначу еще одно направление работы профессора Лингарта: педагогика. Он руководит кафедрой киноведения и телевидения ФАМУ — кинематографической академии в Праге. Я видел, как он общается со студентами. Они его любят, потому что он с ними искренен, открыт и разговаривает, как с равными. Он читал лекции не только в Праге, но и в Берлине, и у нас в Москве, во ВГИКе.

Нашему товарищу по искусству Любомиру Лингарту исполнилось 60 лет.

Товарищ звучит по-чешски так просто и понятно: содруг.

Мы шлем ему сердечный привет, мы радуемся, что человек так много может сделать, что у него так много сил.

С. ФРЕЙЛИХ



Сценарий

Э. ДУБРОВСКИЙ,
С. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ

СКАЗОЧНИК ИЗ САНДАГОУ

ИСКУССТВО КИНО 1966

«Чем старше я становлюсь, тем чаще мысль моя бродит по детству, по юности. Не для того, чтобы уйти от настоящего, не для того, чтобы отдохнуть от бурь жизни, а просто для того, чтобы еще лучше осознать свой путь...»

А л. Ф а д е е в

Огромная сверкающая вода двигалась по долине Сандагоу, от сопок до сопок. Торчащие над водой верхушки деревьев дрожали под напором реки. Вода неслась мимо китайских фанз, мимо часовенки на бугре, мимо темной стены леса.

На середине воды бился изюбр. Рога его сцепились с ветвями старой белой валежины, изюбр выгибал мощную шею, ветви трещали, сламываясь, но мертвое дерево не отпускало, и река все дальше несла его вниз по долине, мимо села. Изюбр выбился из сил, затих, закинув вверх морду с пеной на губах. Вода обтекала его спину, прибивая к ней мелкие веточки, мусор и грязь.

Село Сандагоу — два ряда домов вдоль нескончаемой улицы. Улица была рекой. Вода текла, свиваясь в воронки и бурля у плетней.

На самом высоком месте села стоял большой, на каменном фундаменте дом пристава. Вода окружила его, подошла к крыльцу. К крыше дома было прибито кресло, к нему вела лестница. Пристав, при всем параде, в начищенных сапогах, сидел в этом кресле, положив на колени шашку. Он был пьян.

Громкий колокольный бой катился над водой. По улице плыли лодки, полные детишек, поросят, кур и барахла.

Больничный барак стоял в низине, вода втекала в окна, урчала в дверях. Лодки приставали к стенам, с крыши в них слезали больные, замотанные в одеяла.

Саша в маленькой лодке вез стеклянный больничный шкаф. Шкаф полулежал на носу, инструменты и лекарства на полках сбились в углы и позвякивали. Саша сосредоточенно работал кормовым веслом, ведя лодку поперек течения, между избами. Когда деревня осталась позади, началась спокойная вода, и Саша стал грести реже, отдыхая и осматриваясь.

Впереди виднелся лесистый склон сопки, ставший берегом. Вокруг была гладкая вода.

...В борт лодки вонзилась длинная оперенная стрела. Саша покосился на нее и взглянул вперед. На носу его лодки сидел могучий индеец в уборе из орлиных перьев и боевой раскраске.

— Чингачкук,— спокойно сказал Саша и потрогал конец стрелы,— это гуроны. Не пора ли отплатить им за все?

Лицо индейца было непроницаемо, покуривая, он смотрел на стрелу. Отложив трубку, сказал:

— Пора.

Он поднял со дна лодки ружье неимоверной длины, медленно прицелился и выстрелил.

...Над половодьем прокатывался далекий колокольный бой. Саша вел лодку поперек воды, в стеклянном шкафу на носу позвякивали инструменты. Лодка скользила к лесу. Там, по кромке берега, темнели приставшие лодки.

Журнальный вариант.

Бородатый мужик в картузе и вышитой рубахе привез к берегу больную старуху кореянку. Лодка была короткая, плохонькая, в ней плескалась вода. Старуха лежала во всю ее длину совершенно неподвижно, глядя в небо немигающими глазами. Она казалась мертвой, но изредка очень медленно подносила к лицу руку и проводила пальцем по щели запавшего рта.

Лодка пристала к заросшему кустами мысу, мужик вылез, набросил веревку на куст и пошел в лес, покрикивая: «Гоп-гоп! Фершал! Гоп-гоп!»

Течение медленно развернуло лодку, потянуло, веревка поползла с куста. Покачиваясь и кружась, лодчонка отплывала от земли. Когда, недокричавшись, мужик вернулся, лодка была уже метрах в сорока. Мужик метнулся вдоль берега, крикнул: «О-ей! Люди!»,— прибежал обратно, хлопая руками по бедрам и озираясь. Ни лодок, ни людей не было видно, он снова, уже тише, крикнул: «Э-эй! Смотритя!»,— посуетился немного на берегу, потом остановился, глядя вслед лодке, перекрестился и сел перематывать портянку. Поднявшись, отряхнул штаны и неторопливо пошел в лес.

Лодка медленно кружилась, старуха все так же неподвижно глядела в поворачивающееся небо и, поднеся к лицу руку, провела пальцем по узкой щели рта.

...В сумерках белеющая вода мощно текла через темное покинутое село, а в тайге, вдоль кромки берега, горели сотни костров.

Саша лежал у огня накрытый одеялом. Мать рылась в аптечном ящике, время от времени разгибаясь и потирая поясницу. Из темноты вышел отец с градусником в руке, поднес его к свету, встряхнул и снова ушел.

Саша перевернулся на живот, положил подбородок на скрещенные руки и стал смотреть на огонь.

В душный полдень мать и Саша быстро шли через село. Долина притихла, затаилась, над ней медленно клубилась темнеющая хмарь. Улица словно вымерла, все в селе было неподвижно, только ветер свивал на дороге низкорослые смерчики, тревожа пыль и сор.

Мать не успела переодеться с дороги, одежда ее была в пыли. Саша нес аптечный ящик и говорил:

— Хорошо — ты приехала. Отец Епифан не пришел отслужить. Где они его похоронили, никто не знает. И вообще их давно никто не видел.

Это была последняя изба на краю села, похилившаяся, старая изба с дырявым плетнем вокруг убогого двора и запущенного огородца. Когда они подошли к крыльцу, из приоткрытой двери молча выбежала, напугав их, худая собака.

Мать пошла вперед, прошла пустые темные сени и заглянула в избу. На грязном столе стояла другая собака и жрала из опрокинутого чугунка. Хвост ее был поджат под брюхо, ребрастые бока вздымались и опадали. С печи на собаку глядел мужик с темными провалившимися глазницами. Он беззвучно раскрывал рот и шевелил опущенной рукой.

Собака, глухо взвыв, метнулась со стола и выскочила в сени, чуть не сбив Сашу.

Изба была тесная, темная. В единственном оконце бились тяжелые мухи. За рваной занавеской на нарах лежала женщина. Черной рукой она сжимала занавеску, словно силясь сорвать ее. Мать взяла ее руку:

— Марья!

Та не пошевелилась. Мать вгляделась в лицо Марьи и вдруг, обернувшись, звонко крикнула:

— Стой!

Саша остановился посреди комнаты, удивленно и испуганно огляделся. Мать шагнула к нему, схватила за руку и повернула к двери.

Тут только они заметили второго мужика. Он сидел на полу под образами и смотрел на вошедших.

— Воды... мне... пить... Максимовна... надо...— слова он ронял тихие, но отчетливые и все так же неподвижно, не мигая смотрел на мать и Сашу. Лицо у него было в темных пятнах.

Мать рванула на себе юбку и, накрыв Сашу с головой оторванным краем, повела из избы.

— Быстро иди к папе,— сказала она за плетнем,— скажи, чтобы привез большую бутыль сулемы. Ну и... Ничего, он поймет.

— Мама, а ты? — он вцепился ей в рукав.

— Иди, Саша. Скажи, чтобы захватил мне халат и всю одежду.

— Мам, не ходи туда! — закричал Саша.— Мам, а мам, не ходи!

— Надо быстро идти к папе. Ничего тут страшного нет. Давай-ка быстрей.

Он отошел, все еще глядя на нее. Она махнула ему рукой и вошла во двор. Зачерпнула ведром воды из бочки под водостоком и понесла в избу.

Саша смотрел на нее из-за плетня, переступая с ноги на ногу и покусывая губу. Когда она скрылась, он вернулся во двор и нерешительно остановился перед крыльцом. В хлеву тяжко замычала корова. Саша постоял, глядя на дверь избы, и стал подниматься на крыльцо. На скрип ступеней мать выглянула из сеней.

— Вон! — закричала она и ударила ладонью по двери.— Пошел вон!

Саша попятился, спрыгнул с крыльца и побежал, оборачиваясь, вздрагивая и отбегая вновь.

Саша вернулся к избе нескоро, когда на бричке уже прикатил пристав и с ним двое его работников. Бричка стала поодаль от больничной телеги, пристав слез, подошел к плетню и остановился, оглядывая двор. В хлеву мучительно ревела корова, работники вывели ее во двор. Она, пошатываясь, пошла к бочке и стала пить, глубоко опуская голову.

Из избы вышли отец и мать в масках, отец — в халате.

— Во двор никому не входить! — громко сказал отец. Работники поволокли корову к выходу.

— Вяжите к бричке! — крикнул пристав и поманил отца.— Ну чего?

— Черная оспа.

Они говорили через плетень, пристав быстро шагнул назад.

— Померли все?

— Нет. Попробуем лечить. Хорошо еще на краю. Надо бы, Пал Егорыч, в волость сообщить.

— Это уж так! — пристав пошел к бричке.— Это уж... Теперь пойдет...

Он не сел на бричку, а почему-то залез на нее и встал, глядя на избу.

Вдали за кустами мать кончала переодеваться. Сброшенную одежду она сложила и подожгла. Теперь она тоже была в халате.

Отец подошел к матери, они стояли рядом, устало опустив руки, глядя на догорающий костер.

Саша прятался в бурьяне и видел, как работники торопливо набросали солому к стенам избы и подожгли. Пересохшая, она занялась мгновенно. Пристав на телеге поднял руку, крикнул что-то, потом устало махнул рукой и отвернулся. Мать и отец обернулись и несколько секунд стояли неподвижно, глядя на огонь. Потом мать бросилась к воротам. Они были уже заперты поперечиной. Мать ухватилась за плетень и стала его валить, она лезла через него, разрывая халат. Это было бессмысленно, изба полыхала, войти в нее не было возможности. Отец схватил жену за плечи, оторвал от плетня и прижал к себе. Они стояли перед горящей избой — две фигурки в белых халатах. Огонь ширился, рвался к нависшим облакам, вставал стеной, и халаты на его фоне сделались черными.

Корова ревела, дергаясь на привязи. Работники отвязали ее и погнали в село, а пристав, кряхтя, сел в бричку, разобрал вожжи и неспешно стегнул лошадь.

Огонь гудел и трещал, стреляя вверх черными искрами. Саша шел прочь от огня. Лицо у него сморщилось, стало старческим и жестким. Огонь стоял за его спиной.

...Среди совершенно неподвижных деревьев густился сумрак, висела душная тишина. Саша быстро шел в глубь леса. Треск сучьев под его ногами громко и одиноко раздавался в тайге.

Он выбежал на обширную поляну, уходящую вниз по склону сопки. В густой траве громоздились окатанные временем развалины древней крепости. На поляне тоже все — и трава и воздух — было неподвижно. Воздух казался темным, словно над тайгой опустили низкий некрашеный потолок.

Спотыкаясь о вросшие в землю каменные ядра, Саша прошел внутрь развалин, нашел среди нагромождения обломков нишу, вдавился в это узкое пространство, сел, прислонившись к стене и вжав голову в плечи. Он дрожал, в полутьме блестели его сухие глаза. Он долго сидел в полной тишине, изредка судорожно вздыхая.

— Са-аша!

Мать стояла на поляне и смотрела на развалины. Лицо и халат ее были в копоти, она трудно дышала.

— Саша!

Он вылез не сразу, поднялся, встал, скосив плечи, не глядя на мать. Она сделала шаг и опустилась на камень, уперевшись в него рукой. Посидела, перевела дыхание, сухо сказала:

— Поди сюда.

Он подошел, посмотрел ей в лицо. Она взяла его руку и погладила.

— Мама, он пить хотел.

— Ничего, Сашок, ничего...— она все гладила его руку.

— Ты нить дала ему? — он выдернул руку и шагнул назад.

— Поди, сядь со мной.

Он отвернулся. Воздух вверху сдвинулся, тронув верхушки деревьев. Прокатился короткий шум. Приближался ветер. Выше по склону уже глухо зашевелились деревья.

— Он попил,— сказала она.— И дядя Иван тоже.

— Они бы все равно умерли? — тихо, не глядя на нее, спросил Саша. Она не

ответила.— Нет, ты скажи, ты скажи, что все равно бы умерли! — он подошел и стоял очень близко.— Все равно! И тетка Марья! Все равно, да, мам?!

Она молчала и хотела опять взять его за руку. Он удивленно посмотрел на нее, отвернулся и сел на траву. Она обняла его голову ладонями, прижалась губами.

— Плохо мы живем, Саша, ой, как плохо мы живем. Если бы ты знал, как мы плохо живем, все мы — люди.

Ветер достиг поляны, пробежал по траве, качнул нижние ветви, затих и вдруг пронесся через поляну, навалился на стену тайги и стал дуть непрерывно и мощно. Тайга подалась, зашевелилась, жадно раскачиваясь и трубя.

— Бедный ты мой,— шептала мать,— каким же тебе надо вырасти сильным. каким сильным!..

Ветер рвал на матери халат, трепал ее волосы, они закрыли Саше лицо.

...Прямо против них среди раскачивающихся деревьев возник человек. На фоне темной лесной глубины стоял старик гольд по пояс в волнующейся густой траве и и смотрел на них. Лоб его был закрыт широким ремнем, за спиной торчало ружье, он курил трубку, и ветер срывал с нее дым прямыми длинными струйками. Гольд стоял неподвижно, словно вырезанный из дерева. Из леса бесшумно выскользнула большая собака и застыла рядом с ним, повернув голову и подняв острые уши. Оба внимательно смотрели на мать и Сашу. Блестящая шерсть собаки волнами ходила под ветром. Старик и собака одновременно повернулись и бесшумно скрылись в гудящей тайге.

Саша ткнулся лицом в колени матери и заплакал, сотрясаясь всем телом и захлебываясь. Она склонилась над ним, прижала, закрывая от ветра, несшего мелкие ветки, листья и сухую хвою.

Телега быстро покатилась вниз по булыжной дороге, колеса загрохотали, запрыгали, и в этом учащающемся грохоте двинулось на Сашу снизу невиданное скопление белых домов, огромная стая крыш, хитро сплетенная сетка улиц.

Саша врезался в город. Дико грохотал сверкающий зверь-трамвай, гремели подковы лошадей, пойманных в лакированные экипажи, дома неслись вдоль улиц, огромные, в три и четыре этажа, с громадными сверкающими окнами. На тротуарах мелькали зонтики, талии, оборки, вырезы жилетов, цепочки на животах, банты на шляпах, усики, банты, усики, банты — и вдруг понесся мимо толпы диковинный снаряд: сверкающие спицы одинаковых колес, одинаковые педали и одинаковые, в полосатых трико, крутящие ногами, согнутые в дуги два усатых краснолицых седока — тандем!

Улица метнулась, дома присели, побежали назад, одноэтажные, налепленные один к другому, замелькали однообразные одежды, раскосые одинаковые лица, трубочки, кривые вывески, фонарики; прошли срединой улицы, обнявшись и раскачиваясь, четыре огромных моряка в белой форме и странных шапочках с шариками, и тут улица повернула, все распахнулось, раздалось и исчезло, и появился сверкающий и неподвижный океан.

Дорога пошла вверх, серый двухэтажный дом придвинулся, остановился, все еще покачиваясь,— голова у Саши кружилась. Он не успевал разобрать, что говорила мать, что отвечала маленькая, худая и быстрая женщина с длинной папиросой в зубах — тетя Соня.

Его целовали, поворачивали, вели в дом по темной гулкой лестнице, ему попадались какие-то люди, улыбавшиеся ему по-разному, руки трепали его по голове, вокруг него клубились обрывки фраз, он молчал, идя по комнатам и коридорам.

И молчал, когда маленькая крепкая рука тети Сони держала его руку, и они прошли под вывеской «Владивостокское коммерческое училище», потом мимо множества дверей, стеклянных стендов и портретов незнакомых мужчин; дверь распахнулась, громко скрипнув,— и на Сашу устремилась неожиданная тишина, и множество пар глаз остановилось на нем.

ЛЮДИ, КОТОРЫХ ВЫ УВИДИТЕ, НЕ СУЩЕСТВОВАЛИ В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ. ОНИ, МОЖЕТ БЫТЬ, ТОЛЬКО НАПОМИНАЮТ ЖИВШИХ В ТЕ ГОДЫ, О КОТОРЫХ ПОЙДЕТ НАШ РАССКАЗ.

1913

Океанский порт тяжко шевелился в скрипе лебедок, сиплом реве паровых кранов, грохоте пустых подвод на булыжных проездах.

Саша и Гриша пробирались вдоль тюков и ящиков. На ребятах были черные мундирчики и фуражки, на спинах — ранцы. Они были здесь не первый раз, знали дорогу, но к диковинной жизни порта еще не привыкли — шли молча, озираясь и вглядываясь.

На пустой платформе узкоколейки сидели, свесив ноги, двое: парень, года на три старше Саши, в таком же черном, узком ему мундирчике, костистый, с неуклюжей квадратной фигурой, и грузный опухший человек в драной и грязной одежде.

Оба курили. Старший был пьян и тупо смотрел перед собой. Вокруг было пусто, и когда вдалеке показались Саша и Гриша, оба сразу их заметили. Пьяный выплюнул окурок, ухмыльнулся и нелепо поводил перед лицом ладонью, отгоняя дым. Потом спрыгнул с платформы, пошатываясь пошел прочь, но сразу вернулся и ловко выдернул из губ парня окурок.

— Все, все... Иду. Тихо!..

— Сенька, здорово! — сказал Гриша, когда они подошли к платформе. Саша тоже поздоровался. Семен кивнул им.

— Тебе по контрольной «тройка»,— сказал Саша.

Семен равнодушно хмыкнул, приподнялся, достал книжку, на которой сидел, и подал Саше.

— Вторая есть?

— Завтра,— сказал Саша.

— Батька твой опять?..— Гриша смотрел вслед пьяному. Семен посмотрел на уходящего отца и промолчал.

Ребята шли через порт вдоль огромных белых тюков. Колыхались возле самых лиц черные надписи по-английски, жутковатые японские иероглифы. Саша остановился, замер, вглядываясь в них. В грохоте порта прослышались пронзительные крики обезьян, глухие выстрелы, рыкающее ворчание тропических кошек. У Саши дрожали ресницы, он бледнел.

Потом он завороженно шел дальше, и мимо проплывали низкие борта и хищные бугшприты шхун, сказочно толстые канаты густых вант, залатанные паруса, чугунные пушчонки, бочки, медленно катящиеся вверх по сходням. Рядом с Сашей, опираясь на костыль, шел одноглазый Сильвер. Попугай с задумчивым видом сидел на его плече.

Ребята пробирались через грохочущий порт, рассматривали темные громады кораблей и флаги всего мира.

— Сколько шагов по той сходне? — спросил Саша.

— Девяносто будет,— сказал Гриша.

— Брось,— сказал Семен.— Полсотни не сделаешь.

— И-и, чего! Ты прикинь, прикинь!

— Ладно,— сказал Саша,— пусть девяносто. Пусть сто. Сделаешь сто шагов, в ящик какой-нибудь залезешь, пароход отвалит... И через месяц... Совершенно новая жизнь пойдет. Где-нибудь на озере Чад. Вырастешь почти негром.

— Скажешь! — засмеялся Гриша.— До озера на пароходе!

— Все равно. А не сделаешь сто шагов — другая жизнь будет.

— И кем вырастешь? — снисходительно, но с интересом спросил Семен.

Саша ехидно сморщил нос, дотянулся пальцем до «меркуриев» на воротнике семеновского кителя.

— Вот кем. Ком-мер-сантом. Коммерсант Семочка Башенин. Коммивояжер. Труляля, труляля!

Сделав губы бантиком и придерживая воображаемую юбку, Саша затанцевал перед Семеном. Тот обхватил его за худенькие плечи, свирепо сжал и сказал нежно:

— Труляляшка ты, труляляшка!

На причале возле борта парохода с американским флагом стояли три подводы. Они привезли громоздкие деревянные клетки с пятнистыми оленями, рогачом и двумя самками. Среди грузчиков был и отец Семена.

По трапу с парохода спустился седой господин с грубым загорелым лицом, сказал что-то грузчикам негромко. Те полезли на телеги.

В стороне от телег девочка лет тринадцати прохаживалась по причалу, заложив руки за спину и ставя сапожки на острие каблука. У нее были матросский костюмчик и длинная коса. Она внимательно смотрела по сторонам, посасывая конфету. Девочка остановилась невдалеке от ребят и стала смотреть на них. Саша и Гриша начали ежиться, мяться, отводить глаза и поталкивать Семена с двух сторон. Он обернулся и посмотрел на нее. Она сделала что-то вроде книксена. Семен нехотя кивнул. Саша вопросительно дернул его за рукав.

— Ленка Шиманская,— сказал Семен.— А вон сам... Он у нас тут часто.

— А олени откуда?

— Питомник свой. Разводит.

Грузчики, стоя на двух телегах, обвязывали клетки веревками. Олени корчились в узких прутьях. Отец Семена полез на третью телегу, руки у него срывались, он упал, но снова начал карабкаться. Шиманский взял его за рукав.

— Иди домой.

— Тот замотал головой.

— Я говорю, иди и проспись.— Шиманский крепко взял его за руку и повел прочь.— Не позорь себя, Лукич.

Семен зло сплюнул и пошел к телеге. Уже взявшись за прутья клетки, он обернулся. Отец что-то бессвязно и тихо говорил Шиманскому, держа согнутую ладонь у груди. Шиманский негромко сказал:

— Сейчас не дам, ты же знаешь.

Семен отвернулся, сгорбив плечи. Постоял так, вцепившись побелевшими пальцами в деревянный брус, потом рывком влез на телегу. Он стал обвязывать ее. Одному было трудно.

Девочка смотрела на Сашу и Гришу. Вдруг, не гримасничая, все с тем же выражением спокойного внимания, высунула язык, повернулась и снова зашагала — руки за спину.

— Косу оторвать,— сказал Гриша.

— А язык отрезать,— сказал Саша.

Шиманский легко влез на телегу и принялся сноровисто помогать Семену. С борта парохода ему что-то одобрительно закричали по-английски, он усмехнулся и погрозил им пальцем.

Когда погрузка закончилась и телеги уехали, на опустевшем причале остались трое ребят и Лена. Она сидела на кнехте, они стояли поодаль: Семен курил, а Саша и Гриша смотрели вверх, на пароход, где облокотившийся на борт матрос-негр подмигивал им и скалил ослепительные зубы.

Саша отвел глаза и посмотрел на Лену. Она поймала его взгляд и очень ловко изобразила, как Семен курит — с брезгливым выражением держа окурок двумя пальцами и отставив мизинец. Саша поглядел на Семена и улыбнулся.

По причалу подъехала коляска, Шиманский сдержал серого рысака. Лена спрыгнула с тумбы и, не глядя на ребят, пошла к отцу. Он подал ей руку, коляска качнулась.

— Джентльмены, вас подвезти? — спросил Шиманский.

— Нет, не надо,— сказал Семен.

Шиманский тронул рысака.

— Сеенька-а! — вдали на огромной куче щебня показалась фигурка мальчишки.

— Сее-енька! Бежи до нас, твово батьку порезали!

...Лицо ему уже накрыли рогожей. Он длинно лежал на булыжной мостовой. Вокруг толпились. Семен стоял рядом и смотрел вниз. В стороне, у забора, городовые и грузчики выламывали руки двум пьяным оборванцам. Один тупо молчал, а другой выкрикивал что-то вроде:

— А что, а что? Я и не видал яво! Что я?! Сам задрался, ихти ж!.. За что ж меня? Нутк, нож... Не мой нож, господиии!..

Вокруг оборванцев и дальше, где с короткими криками ловили еще кого-то, было шумно, а возле тела Семенова отца стояли молча.

Шиманский обнимал Семена за плечи, нагибался к его лицу:

— Ну, ничего, ничего, Сеня, я тебя не оставлю... Тебе сколько, четырнадцать?

— Пятнадцать.

— Ничего, ты парень крепкий. Ничего... Если хочешь, можешь жить у меня.

Семен дернул плечом.

— Не хочешь — просто приходи. Приходи в любое время. В общем, дом у тебя есть.

Лена и Саша с Гришей стояли рядом, потерянно оглядываясь то на шум ловли, то на двух оборванцев.

Городовые поднимали тело на телегу. Лена выдвинулась вперед и стала с острым любопытством смотреть на Семена. Лицо у него было обычное — хмурое, неподвижное.

Саша подвинулся к Лене и, не глядя на нее, сказал дрожащим голосом:

— Как вы можете так смотреть?!

Городовые уместили тело в телеге. Один отряхнул руки и, глядя на Шиманского, кивнул на Семена:

— То ж народ! Хоть бы слезу пустил. Как звери...

Шиманский брезгливо посмотрел на городового и погладил Семена по голове. Семен искоса, из-за плеча глянул на городового, подвинулся немного и нерешительно взялся за пальцы свисавшей из телеги руки. Подержал их, опять оглянулся и отпустил.

Коляска медленно ехала к воротам порта. Шиманский стоя правил, Семен стоял на подножке. Саша, Гриша и Лена шли сзади, за городовыми. Процессия медленно двигалась мимо толпы портовых рабочих, мимо разных лиц, насупленных, злых, любопытных, мимо строя жилистых темных рук и грязной одежды. Мелькнуло в толпе лицо с черной бородой и внимательными глазами.

Коляска выезжала из ворот.

В порту скрипели лебедки, свистели паровые краны, грохотало что-то железное. У пустого причала стоял пароход. Облокотившийся на борт негр-матрос, посвистывая, смотрел вниз. На пароходе пробили пять склянок.

1917

Под вечер сидели за столом и пили чай с сушками. Чернобородый дядя Ваня, мелькнувший когда-то в порту, Саша и Семен и еще двое пожилых. Пожилые читали вдвоем листок из тетради. Тетя Соня с длинной папиросой и вязаньем на коленях сидела у окна.

— Ну как, Саша,— спросил дядя Ваня,— коммерцию не постиг еще?

— Постигаем,— сказал Саша.— Загружают в нас премудрость, как в пароходы.

— Да, брат, флот нам нужен премудрый...

— Пойдет,— сказал пожилой в очках, кончив читать.— Только немного густовато пишешь.

Саша засмеялся и отхлебнул чаю. Саша за эти годы вытянулся чуть ли не выше Семена, а тот вширь растет, в плечи, в руки, мужик уже, не парень.

— Я там двух парнишек приметил,— сказал Саша.— Ученики у слесаря. Острые парнишки. Думаю, годятся.

— Проверить надо.

— Конечно. Они мне там ячейку организуют — что надо! Но, конечно, проверю.

— Сеня, поглядишь там при случае? — сказал дядя Ваня.

Семен кивнул.

— Завтра в номер пустим, если нет возражений,— сказал, дочитав, худой неопределенного возраста и хитро сощурился на Сашу.— Но придется почистить излишества. Ты стихи, Саша, не пишешь?

— Нет. В стихах тесновато...

— Это видно.

Все засмеялись.

— Нет, ничего,— сказал пожилой, — глаз видит. Хороший глаз.

— Вы у Шиманских часто бываете? — спросил дядя Ваня.

— Часто... Вообще говоря, они хорошие люди,— Саша смутился и посмотрел на Семена. Тот молчал.

— Ну, что ж, хорошо, что хорошие...— дядя Ваня снял крышку с чайника, заглянул.— Нда, все-таки придется заварить... А тебе, Сеня, Шиманский не нравится?

— Почему?.. Мужик ничего...

— Хорошо, что ничего... Нам всякие нужны, были бы люди... Ну, заварки на донышке — кто претендует?

— Капни чуток,— сказал худой.

Хрустели сушки.

Семен быстро шел к свалке горбыля. Саша, Гриша и два других парня догнали его.

— Мы четверо прочешем,— говорил на ходу Семен,— а ты, Гришка, жди с этой стороны, ей иначе податься некуда.

— В полицию не надо ее! — сказал парнишка в очках.

— Дурак! Привести к той бабе, и пусть сама отдаст.

Всеми уже владел азарт, как на любой охоте. Тем более что задача была нелегкая: море и портовый забор мешали воровке уйти, но найти ее в нагромождении куч горбыля и деревянных обрезков было непросто.

Ребята разошлись. Семен забирался на кучи и осматривался. Саша шел крайним, вдоль забора. Бесшумно крался, как на охоте на косулю, часто останавливался и слушал, выставляя вперед ухо. Было тихо. Только шорох собственных шагов и слабый шум порта — воскресенье.

Саша осторожно полез на кучу обломков и огляделся. Далеко мелькнула голова одного из ребят. Семен слезал со штабеля. Тихо. Саша заскользил дальше. Остановился. Скрипнула доска... кто-то шел!

Саша приник к щели между досками. Ему виден был кусок прохода по ту сторону штабеля. Шаги приближались, крадущиеся, неровные. Вот уже слышно прерывистое дыхание!.. Саша сжался и похолодел, как перед выстрелом, глаза расширились, он часто задышал.

Сквозь щель в досках в каких-нибудь двух метрах он вдруг увидел ее. Она остановилась, прислушиваясь. Он увидел черные спутанные волосы, прилипшие к виску, чуть вздернутый нос, темный пушок на верхней губе... Ей было двадцать, не больше. Она тяжело дышала ртом, часто облизывая крепкие губы. Темные глаза бегали, но в них не было страха — она вслушивалась и думала. Она стояла, согнувшись, видимо, уперев руки в колени, и в вырезе украинской кофты видны были смуглые тяжелые груди.

Она еще раз облизнула губы и, не разгибаясь, двинулась вправо, туда, откуда пришел Саша. Штабель скрыл ее. Саша посмотрел направо. Там сейчас будет прямой, как просека, коридор. Она дойдет до него и увидит забор и дыру в нем!

Саша бесшумно пошел назад вдоль забора. Ему не приходило в голову закричать. Он не успел дойти до дыры, когда вдалеке раздался крик Семена — ее увидели!

Саша бросился к проходу и резко повернулся. Она стремительно бежала к нему, и когда он появился перед ней, пригнувшийся, с раскинутыми руками, она тоже

резко раскинула руки и попыталась остановиться. Сзади, далеко, к ним бежал Семен. Она быстро глянула вправо-влево и снова посмотрела на Сашу с выражением ужаса и ненависти. Саша выпрямился и отошел от дыры в заборе. Секунду она недоверчиво глядела на него, потом бросилась к дыре, протиснулась, треснула, разрываясь, юбка — и скрылась.

Семен добежал, втиснулся в дыру и сразу вернулся.

— Что ж ты делаешь...— задыхаясь сказал он, глядя на Сашу. Тот молчал. Семен отер лицо рукавом и сплюнул.

....Все собрались у забора.

— Сколько ж там было у вас? — спросила Зоя, очень спокойная, статная девушка.

— Все! Все, что было! Скопили! Говорила ему, зароем, говорила, нет, на́ тебе — в комоде держать! Вот же тебе, вот! Холера, чтоб ее разорвало повдоль!..

Женщина заплакала в голос, сгибаясь и разгибаясь, словно отвешивая поклоны.

— А муж где? — округляя огромные глаза, спросила Таня.

— Сторож он, на работе, чтоб ему...

Гриша тихо спросил Сашу:

— Ты что, отпустил ее?

Саша кивнул.

— Ерунда,— зло сказал Семен,— он добежать не успел, слабо бегает.

И толкнул в плечо, почти ударил. Саша с трудом удержался на ногах, отошел и прислонился к доскам.

Лена Шиманская порылась в сумочке, достала деньги и протянула женщине:

— Возьмите, пожалуйста. У меня больше нет сейчас...

Женщина плакала и отталкивала деньги, и Лена вложила их в кармашек ее передника.

В компании было восемь человек. Кроме пятерых ребят, Лены, Зои, которую все называли «мама Зоя», и Тани были здесь еще две, несколько чопорные подруги Лены — Вера и Лиля. На поляне, где они расположились, была густая высокая трава. После завтрака все они лежали в ней, почти невидные друг другу.

Зоя и Таня тихонько пели на два голоса. Саша лежал на животе, уперев подбородок в скрещенные руки. Сквозь траву ему видно было лицо Лены. Закинув голову, она глядёла вверх, на ветви дерева, и покусывала травинку. Сведя брови, Саша долго смотрел на нее. Она беспокойно пошевелилась. Саша прижался к земле, не отрываясь от ее лица. Лена оглянулась, поправила косу. Сашиных глаз в траве она не заметила.

Он резко перевернулся на спину, раскинув руки, полежал немного и вскочил.

— Ну, кому сказку? А вот сказки, кому сказки,— говорил он старческим голосом и шел через поляну, согнувшись и припадая на ногу.

— Кому страшные, кому веселые, кому так просто — ни о чем!

Желающих сказку оказалось много.

— Жнаю, жнаю,— шепелявил Саша,— вше хотят штрашную. Тогда — в лес!

Они собрались под большим деревом, и Саша начал им что-то тихо рассказывать. Девчонки податливо охали.

Семен лежал на поляне, закинув руки за голову. Подошла Лена и присела рядом. Длинной травинкой она коснулась его груди. У него отвердели скулы.

— Ну, не серди-и-ись...

Семен повернулся на локоть, взял у нее травинку и надкусил. Он внимательно рассматривал ее лицо, потом потянулся и хотел провести пальцем по ее бровям.

— Те-те-те,— Лена отстранилась, усмехнувшись.

Там, под деревом, Саша рявкнул по-медвежьи, и девчонки завизжали.

— Все вы дети,— сказала Лена.

— И я?

— Ты! Ты никогда не был...

Саша шел среди редких деревьев. У большого кедра он остановился, посмотрел на его макушку и, обняв ствол, полез вверх. Он взбирался быстро, гибко скользя между ветвями, подтягиваясь, сжимая ствол согнутыми ногами. Недалеко от вершины он сел на сук, вынул нож, раскрыл его зубами и, обнимая ствол левой рукой, прижимаясь к нему щекой, стал вырезать букву. Посидел, глядя перед собой невидящими глазами, и начисто срезал кору, сжимая нож побелевшими пальцами и крепко прижимаясь щекой к смолистому стволу.

Далеко под ним была кромка берега, белая от прибоя. Впереди лежал океан.

Туча нашла неожиданно, и когда начали косо падать крупные белые капли дождя, все принялись суматошно собирать вещи.

— Бесполезно, бесполезно под деревом! — кричал парнишка в очках.— Сейчас такое будет!..

Беседка стояла в странном месте — на склоне, где только камни и кусты и никаких дорожек. Дождь еще не разошелся, капли падали редко, и все успели добежать до беседки, не промокнув. Это была просторная каменная беседка с разбитыми ступенями, увитая лимонником. Здесь были древние, почти черные деревянные сидения.

Дождь набирал силу, громко сек листву, стучал по ступеням, и с краев крыши текли на землю звонкие струи. Все сгрудились на скамейке, прижались друг к другу. И оттого что здесь было так сухо, а снаружи бушевал ливень и они были так близко друг от друга, что тепло стало общим, их охватило сильное и не очень понятное чувство. Все они были сейчас необычайно симпатичны друг другу, им пощипывало глаза от этого странного, чуть грустного ощущения общности.

Они остро любили друг друга в этот момент, и им хотелось, чтобы дождь не кончался. Каждый перестал чувствовать себя отдельно, и когда Зоя тихо запела их любимую песню, все сразу громко подхватили, перебивая друг друга, потому что каждый хотел вложить в общую песню как можно больше. Потом они сладились, запели на два голоса, они переглядывались блестящими счастливыми глазами, и все вместе стали медленно покачиваться в такт песне.

Порыв ливня прошел, но дождь еще сеялся. Из беседки были видны берег внизу и кусок леса, откуда, когда дождь притих, побежали к беседке худой высокий штатский и три офицера, три молодых поручика.

— Господа, господа! Кусочек сухого воздуха! — еще издали кричал маленький чернявый поручик. Офицеры вбежали в беседку и стали сдержанно, чрезмерно изысканно здороваться, слегка изгибаясь, поднося пальцы к фуражкам и внимательно рас-

сматривая девушек. Они были навеселе. Сильно отставший штатский добрался наконец до беседки, вошел и, увидев Лену, сказал:

— Ну, знаешь! Эти сюрпризики только ты можешь!..

Лена удивленно засмеялась:

— Господи, какой ты мокрый, Андрюшка! Папа сказал, ты в клубе.

Андрей сделал жест в сторону офицеров:

— Мои друзья. А это — моя единокровная, Елена Аркадьевна Шиманская. И... О, Сеня, и ты... Саша! Смотрите, что делается!.. Все тут... И ее молодые друзья. Знакомьтесь, господа!

Все скованно зашевелились, бессвязно что-то забормотали. Ребята насупились. Неловкость нарастала.

— Простите, мы помешали прекрасной песне,— с искренним сожалением, усиленным водкой, сказал чернявый поручик. Офицеры стояли все вместе, а ребята сидели против них, уже не так плотно, неуверенно. Андрей нескладно стоял посредине и дергал красные пальцы. Семен встал, прошел к выходу, закурил, глядя на море. Дождь снова усилился.

Чернявый поручик наклонился к Вере:

— Вы разрешите?

Он присел рядом, задев ее шляпу виском.

— Садитесь,— подвинувшись, сказал Саша поручику с замкнутым, холодным лицом. Тот поклонился и не сел. Начался какой-то нелепый обмен фразами сквозь гул ливня.

Андрей подвел замкнутого поручика к Лене и почему-то особо представил его. Они негромко заговорили.

Семен смотрел на океан сквозь густую пелену дождя.

...Поздним вечером катер шел к городу. Девчата на корме тихо пели, обрывая песни, новые начинали не сразу. В железном нутре катера глухо стучал двигатель.

Вера и Лиля сидели отдельно, смотрели за борт, на темную воду. Лена одиноко стояла на носу.

Саша и Семен стояли за рубкой. Семен был необычно оживлен, казалось, что он весел. Саша вертел в руках кусок каната.

— Я вот сегодня понял окончательно,— говорил Семен,— никакого из меня революционера не выйдет, если в личном завяз. Легче стало, все за борт — скорость больше! — Он засмеялся и резко оборвал смех.— Вот подумай, какая сила у нас будет, если каждый с себя всякие личные нюни соскребет. Неодолимая.

Они долго молчали, потом Саша спросил:

— А зависть — это личное? Вот я тебе завидую. Силы не хватает — с себя обрывать.

— Чудачок... Сил наберешь. Да ты и такой тоже нужен. Ты ребят как-то... Они к тебе тянутся. Это полезно для дела.

— Не знаю, почему я ее отпустил,— помолчав, сказал Саша.— Она красивая была. Ты бы тоже не смог.

— Воровку-то? — Семен усмехнулся, потрепал его по голове.—Ничего, окрепнешь.

Он взял у него обрывок каната, повертел и с проглянувшей вдруг яростью хлестнул по борту.

1918

Ранним утром, когда город еще спал, ребята расходились с вечеринки — отмечали Лилин день рождения. Именинница провожала их с китайским фонариком в руке. С такими же желтыми бумажными фонарями уходили гости. Негромко попрощались, пошли серединой улицы. Гулко раздавались шаги. В рассветных сумерках призрачно покачивались желтые светильники.

Таня взмахнула рукой — горсть конфетти разлетелась в воздухе. Никто не смеялся, все устали.

Саша не снял черной маскарадной маски, на худой шее висела ленточка серпантина. Он был мрачен. Лена шла впереди всех, так, словно была одна. Из всей компании здесь не было только Семена.

Гриша привязал свой фонарик к замку на двери булочной. Остальные тоже стали привязывать к чему попало — за уходящими оставалась цепочка слабых огней.

Тишину разорвал орудийный выстрел. Почти сразу же рассыпалась далекая пулеметная дробь. Ребята сгрудились, испуганно прислушиваясь. Стрельба нарастала где-то на окраине города, улица была по-прежнему тиха и пустынна.

Все, не сговариваясь, побежали вперед. Им открылась японская казарма, возле нее торопливо строились японцы с винтовками. Из подъезда вышел японский офицер в расстегнутом кителе, сказал что-то капралу, тот скомандовал, и солдаты стали расходиться. Офицер стоял в дверях, спокойно слушал стрельбу.

— Значит, белые в городе! — сказал Саша, сдвинув маску на лоб.

— Ну, так, спокойно!— строго сказала Зоя.— Мы все бегом к Рабочей слободке, попробуем добраться до дяди Вани. А девочки переждут у Веры.

Они побежали по переулку. У дома Веры торопливо попрощались. Вера и Таня вошли в подъезд. Зоя, Саша, Гриша и двое других ребят быстро пошли прочь.

Лена шла назад.

— Ты куда?!

— Домой,— бросила Лена.

Ребята остановились.

— Кому нужны эти фокусы?! — крикнул Гриша.

Лена уходила, не оборачиваясь.

— Взрослая девка, в конце концов! — сказала Зоя.— Идем!

— Я догоню, идите,— сказал Саша, глядя вслед Лене.

...Они шли вдвоем по пустой улице. Только возле пивной толстый хозяин и его худая жена, торопясь и напрягаясь, вкатывали в дверь пивные бочки. У них срывались руки. Лена смотрела на них немного презрительно — она не испытывала страха.

Саша мучился, слыша, как перемещается по городу стрельба.

— Давай немного побыстрей пойдем,— сказал он.

— Боишься? Зря ты со мной пошел.

Саша насупился. За углом послышался цокот копыт.

— Сейчас извозчика возьмем! — сказал Саша.

Из-за угла вывернулся и поскакал по улице всадник.

Саша толкнул Лену в подъезд и загородил ее. Она высвободилась и посмотрела на него с усмешкой:

— Да ты-то куда в рыцари, господи!..

Саша побелел. Лена уходила от него, не оборачиваясь. Он пошел за ней, держась шагах в десяти. Лена не спешила, она с любопытством разглядывала затаившуюся улицу.

Стрельба не приближалась, хотя и становилась гуще.

Саша шел, глядя в землю. Вдруг резко остановился, повернул и пошел назад. Он шел все быстрей, потом побежал. Он как-то сразу отрешился от обиды и вообще от мыслей о Лене. На лбу чернела маскарадная маска. Жадно вглядываясь в перспективу пустых улиц, он бежал навстречу стрельбе, и за ним летела длинная нить серпантина.

Лена свернула в переулок, и тут впереди оглушительно лопнул выстрел, где-то близко за перекрестком монотонно и страшно застучал пулемет и донеслись какие-то смутные вскрики. Высоко над ней зазвенело разбитое стекло, и Лена побежала назад и бежала долго, задыхаясь, пока не увидела какую-то дверь. Она толкнулась в нее плечом и бедром, дверь заскрипела, и Лена втиснулась внутрь. Она захлопнула дверь и, тяжело дыша, долго шарила срывающейся рукой, ища запор.

Это была какая-то мастерская: стружка на полу, заваленный досками темный стол, светлеющие доски в углу, разбросанные по полу инструменты...

От стола на нее смотрел худенький старичок в клеенчатом переднике.

— Входи, там страшней небось,— у старичка был медленный печальный голос.

Лена ступила в комнату.

— Спать не дали,— говорил старичок, размечая доску.— Проснулся —чу, бахают. Выходит, давай, режь-строгай. Работы, выходит, невпроворот. Чаю не попить.

Лена огляделась и вздрогнула: в углу сидел на стуле какой-то темный всклокоченный парень. Он держал в огромных ладонях кружку и шумно отхлебывал из нее, глядя на Лену.

— Вот белые да чехи опять власть берут,— говорил старичок,— красных скидывают. Япошки пришли, а за япошками белым нестрашно. Выходит, красные на отдых, а сил подкопят — и опять. Карусель. Белые, красные, а гроб, вот он, все одно — желтенький, сосновый.

Только теперь Лена поняла, что это за белые ящики сложены в углу. Она прислушалась — стрельба как будто утихла. Ее потянуло к этим длинным ящикам, приятно пахнущим смолой и деревом. Она провела по ним ладонью.

— Дедушка, они всегда такие — одинаковые?

— Это ж какие — это карусельные. Лепишь, абы успеть,— сказал старичок и кивнул парню.

Тот подошел к гробу и лег в него.

— Ну?

— В плечах теснит.

— А, ничего. Ничего. Это тебя жизнь распирает. Мертвяки посубтильней, дух-то вышел. Давай колоти, клей долго греть. Труда жалко, — старичок сел перед Леной и кивнул на штабель гробов.

— Почему? — не сразу спросила она.

— Гроб — он фикция, обман для глазу, только донести. Год, другой — все в труху сгорает. Все! Одни кости остаются. Вот те — вечные. Выходит, мясо, волос,

что у человека свое — лицо, это временное, оно с человеком кончается. Выходит, живые только с виду разные, а на поверку — кость.

Он замолчал, печально глядя на свои руки. Лена сбросила оцепенение, прошлась по комнате, спросила из темного угла:

— Зачем жить тогда?

— А живем потому, что смерть есть. Она подгоняет — живи, торопись, пока я далеко. Боимся ее, потому и жизнь нам сладостна.

Парень набрал полный рот гвоздей, примерил крышку.

— Можно, я лягу? — глухо спросила Лена.

— А чего, полежи...— сказал гробовщик.

Лена, придерживая платье, легла в гроб. Вытянулась, глядя в потолок.

— И крышку...

Парень стоял над Леной, разглядывая ее. Она не шевелилась, блестели расширившиеся глаза. Парень склонился, быстро накрыл крышкой и пристукнул молотком два раза, словно заколачивая. Лена застучала изнутри, парень отступил, и крышка упала. Лена вскочила, качнув гроб, оступилась и отошла к окну, оправляя платье.

— Дурной. Крови много,— презрительно сказал старик.

— Зачем все?.. — сказала Лена.— Что делать нам всем?

— Хошь объясню? — сказал парень.— А? Что делать... А?

Он шагнул к ней, а дед усмехнулся — Лена быстро дошла до двери, рванула ее и выбежала на улицу.

Стрельба была далеко. Не глядя по сторонам, Лена шла вперед и вперед, и стрельба становилась все громче.

Только когда впереди, звонко стуча по булыжнику, пробежал кто-то, она остановилась.

За углом стреляли, выстрелы приближались. Она наконец опомнилась. Но позади была пустая, открытая улица. Лена метнулась вправо, влево... Возле стены лежала опрокинутая тележка, ящики с нее рассыпались. Лена втиснулась между тележкой и стеной, присела, озираясь и постанывая от страха.

Ей виден был кусок площади. Там, пригибаясь и стреляя назад, бежали люди. Они пробежали, и Лена увидела Семена. Он тоже бежал за всеми, но повернул и побежал по улице, вдоль стены. Встал за выступ и, когда на площади показалась цепь солдат, выстрелил три раза из нагана. Видно было, что он нажимает еще и еще, но выстрелов не было. Солдаты побежали к нему. Он заскользил вдоль стены, до угла оставалось немного, но тут из двора прямо перед ним вышел офицер и второй за ним. Они держали револьверы в опущенных руках.

Семен с трудом остановился, расставив руки и примериваясь. Из двора, сзади офицеров, высыпала кучка солдат, и Семен выпрямился и прислонился к стене. Офицеры подошли к нему.

Лена очень отчетливо и близко видела происходящее, но разговор до нее не долетал.

Один из офицеров, чем-то похожий на чернявого поручика из беседки, протянул руку, и Семен бросил наган на мостовую. Офицер стволом револьвера распахнул Семену пиджак, говоря что-то при этом. Семен засмеялся, сгибаясь, упираясь руками в колени.

Офицеры смотрели на него.. Он оборвал смех, выпрямился и сунул руки в карманы.

Лена уже давно стояла, сжимая пальцами край тележки. Она смотрела на происходящее с выражением ужаса и недоверия.

Высокий офицер мотнул Семену головой, тот отделился от стены, и солдаты окружили его.

Морозы были ранние, снег еще не лег, земля позванивала под подошвами.

Вдоль стены дома на больших листах фанеры лежали ровными рядами пельмени. Саша, Зоя и Таня с палками в руках прохаживались возле них. На темной улице было пусто.

— Каждый пельмень,— говорил Саша,— это боевой пельмень. Пятнадцать тысяч боевых пельменей!

— А помнишь, Сашка, как ты нас пугал? — сказала Зоя.

— Рассказал бы чего-нибудь,— сказала Таня.

Саша обнял девушек за плечи и повел вдоль фанерных листов.

— Однажды, много лет назад, я был медведем. Я был старым медведем и совсем ослеп. Я бродил по тайге, натыкаясь на деревья, и ветви хлестали меня по слепым глазам.

— О, господи!..— сказала Зоя.

Саша вдруг перехватил свою палку и побежал вперед. У крайней фанеры стояла собака и жрала пельмени. Саша метнул палку, как копье. Собака, взвизгнув, отбежала.

— Тревога,— отдуваясь, сказал Саша.— Теперь начнется.

Они заняли оборону. По другой стороне улицы бродили и сидели собаки. Здоровенный худой пес, поджав хвост под живот, отвернувшись, шел серединой улицы, но шерсть на загривке у него стояла торчком. Вдруг он, глухо взвыв, метнулся к фанере. Саша прыгнул к нему и ударил палкой. Он промазал, пес отскочил, оскалив пасть. Саша пошел на него, и пес бросился бежать. Другие псы тенями метнулись вдоль стен.

Саша вернулся, взял один пельмень и съел его.

— Ну чего— будем грузить?..

...На дрожках стоял сундук, по бокам от него сидели Зоя и Таня. Саша правил лошадью. Ехали по вечерним малолюдным улицам.

На темном углу Саша остановил лошадь. Таня сошла на тротуар.

— Ну,— сказала она, кутаясь в шубку.— Значит, я тут...

— Зайди в подъезд, погрейся,— сказал Саша и негромко свистнул.

Из темноты подошел Гриша, держа на руках что-то в свернутом мешке.

— Долго ехали,— сказал он.

— Ничего,— Саша кивнул на мешок.— Как он?

— Как зверь.

— Ладно. Значит, когда я шапку сниму,— Саша тронул лошадь.

Дрожки остановились перед воротами гауптвахты, и Зоя пошла в проходную.

— Красный Крест! — сказала она часовому-чеху, и он пропустил ее. Через некоторое время ворота раскрылись, внутренний часовой махнул Саше, и тот въехал во двор. От бараков уже шли заключенные с ведрами, поеживались, легко одетые.

Впереди шел Семен.

Часовой запер решетчатые ворота и подошел к дрожкам.

— Открыть! — сказал он, ткнув в сундук рукавицей.

Саша открыл крышку. Часовой заглянул в сундук, попробовал пошарить там рукой, ткнуть штыком. С подозрением посмотрел на Сашу, улыбнулся и погрозил ему. Заключенные с пустыми ведрами уже стояли перед дрожками, здороваясь с Сашей.

— Товарищи, здравствуйте! — скороговоркой заговорил Саша.— Посылка Красного Креста — пятнадцать тысяч пельменей. Привет от Лазо, Сибирцева и всего комитета. Отличные пельмени! На Сучане уже дерутся два отряда. Три — в Цемухинской долине. Семенов зверствует в Чите. Здесь до нас пока не добрались.

Часовой стал лениво отгонять заключенных от дрожек. Отогнал и приказал Саше опрокинуть сундук. Саша замотал головой. Часовой влез на дрожки и прикрикнул на Сашу. Вдвоем они опрокинули сундук, пельмени горой высыпались на землю. Часовой поворошил их штыком и махнул заключенным. Они подошли и стали набирать пельмени в ведра.

— Сеня, ближе,— тихо сказал Саша.— Отдай ведро.

Семен отдал соседу ведро, подвинулся вплотную к дрожкам и нагнулся, перебирая пельмени. Саша посмотрел в сторону ворот. Через их решетку белело Гришино лицо. Саша снял шапку и снова надел. Гриша за воротами развернул мешок и просунул под ворота здоровенного кота с привязанной к хвосту жестянкой. Кот заорал и бросился по булыжнику в глубь двора. Жестянка с грохотом волочилась за ним.

Часовой метнулся на шум, потом к воротам. Семен, оглядевшись, вскочил на дрожки и скользнул в пустой сундук. Грохот прекратился, видно, оторвалась жестянка. В глубине двора солдаты, высыпавшие из казармы, ловили кота. Часовой от ворот пошел к дрожкам, глядя на Сашу. Тот заглянул в сундук, как в пустой, сокрушенно покачал головой, яростно погрозил часовому пальцем и захлопнул крышку.

— До чего ж вы, чехи, народ дотошный,— сказал Саша и закричал, показав на пельмени.— Ты мне все пельмени перепачкал!

Часовой махнул рукой — «убирайся!». Саша развернул дрожки и выехал за ворота, отпертые часовым. Он неторопливо поехал по улице, оглянулся. Из проходной вышла Зоя, задержалась на пороге, смеясь и продолжая разговор с кем-то внутри. Потом пошла по улице в другую от Саши сторону.

На темной улице Саша остановил лошадь. Из подъезда вышла Таня.

— Никого не было? — спросил Саша.

— Нет.

Саша еще раз огляделся и откинул крышку. Семен вылез из сундука и спрыгнул на мостовую.

— Сеня, здравствуй! — заулыбалась Таня.— Ну, как ты?

— А, здравствуй! И ты здесь?

— Знаешь, как волновалась!

— Ну, мы пошли! — сказал Саша и взял Семена за локоть.

— До встречи! — Таня помахала рукой и села на дрожки.

Семен и Саша быстро пошли по улице, слышно было, как они торопливо говорят: «На тулупчик, замерзнешь!» — «Да брось, не налезет...» — «Молодец Зойка, тех

задержала!» — «Вот, черти, все ж на соплях, погореть могли в два счета!» — «Психология!» — смеялся Саша.

Их голоса были слышны еще немного после того, как сами они скрылись в темноте переулка.

По улице шел японский патруль. На перекрестке перед ним мелькнули и сразу скрылись две тени. Японцы побежали к перекрестку, смешно семеня короткими ногами. С перекрестка они увидели двух быстро уходящих людей. Окликнули. Те побежали и скрылись за углом. Японцы бежали вдогонку, один из них выстрелил вверх.

— Это же Шиманских дом,— прошептал Семен.

— Конечно! Я дяде Ване предлагал тебя здесь запрятать, он не поддержал.

— Понятно...

Они стояли в кустах в глубине небольшого сада. Сзади высился темный дом, в окне второго этажа слабо брезжилось. За решетчатой оградой сада появились два японских солдата. Они быстро шли по тротуару, хорошо освещенные фонарем, висящим над воротами. Оба одновременно остановились, повернулись, блеснув очками, стали смотреть в глубину сада. Головы их еле заметно поворачивались, и стекла очков взблескивали попеременно. Потом они ушли, негромко переговариваясь.

— Пойдем, — сказал Семен, когда они скрылись.

Они стали выбираться, задевая мерзлые, звонкие ветви кустов.

Но за оградой появился еще один японец. Он остановился и стал смотреть в сад. Очков у него не было. Блестел штык.

Когда он ушел, Саша сказал, сдерживая смех:

— Им по инструкции надо здесь останавливаться и чем-нибудь блестеть. Порядок такой.

— А выходить опасно,— сказал Семен

— Да. Я сейчас.— Саша пошел к дому.

Он скоро вернулся.

— Пойдем! Прислуга у них спит.

Они прошли в дверь через темный вестибюль и стали подниматься по слабо освещенной лестнице. Наверху стояла Лена.

— Здравствуй, — сказал Семен, остановившись ступенькой ниже.

— Здравствуй.

Они постояли так, глядя друг на друга, потом Лена отошла, пропуская Семена.

— Идите в гостиную. Я еду поищу.

— В гостиную меня нельзя,— сказал Семен.— Я вшивый, чешусь. Грязный — креслица запачкаю.

Лена долго посмотрела на него, сказала не сразу:

— Иди в ванную. А ты?

— Нет, я вчера в бане был,— сказал Саша.— Перед этим...

Через полчаса они сидели в гостиной на диване, перед ними был столик с едой. Лена забралась на стул с ногами, облокотилась на стол и смотрела, как Семен то и дело неловко пошевеливает плечами — на нем был чужой пиджак. Семен ел сосредоточенно, не отрывая глаз от тарелки. Саша медленно жевал, оглядывая комнату.

— Как там кормили? — спросила Лена.

Семен поднял на нее глаза и ничего не ответил.

— Немного однообразно, наверно,— усмехнулся Саша.

В комнату вошел Андрей, небритый, в небрежно наброшенном халате. Прошел к шкафу и стал рыться в книгах. Сашу и Семена он не заметил.

— Да, где мои брюки? Не видела?

— Видела.— Лена улыбнулась, посмотрев на Сашу, потом на Семена.

Семен порылся в кармане брюк и выложил на стол носовой платок, деньги и какие-то мелочи.

Андрей обернулся и несколько секунд молча смотрел на Семена и Сашу. Быстро подошел.

— Сеня... И Саша. Так, непонятно.

Семен рассматривал толстый медальон-сердечко, надетый на розовую ленточку с бантиком. Подцепил ее пальцем, покачивал, глядя на Андрея. Тот протянул руку, но Семен отвел свою. Поморщившись, Андрей выхватил медальон. Семен усмехнулся, посмотрел на Лену.

— Обычная твоя...— Андрей отвернулся и передернул плечами,— бесцеремонность...

— Семен час назад бежал с чешской гауптвахты,— сказала Лена.— Саша привез его в сундуке.

— В сундуке?.. Так. То-то я чувствую — непонятно. Значит, бежал... Надоело там сидеть... Стреляли?

— Нет.

— Теперь будешь скрываться? Черт, наверно, увлекательное занятие!.. — Андрей пошел к двери, на полдороге круто обернулся.— Да, так... Ну, ладно, носи. Носи. Подумаешь — брюки!

Он вышел, все трое проводили его глазами: Саша с улыбкой, Лена задумчиво, Семен сощурясь.

— Что он сейчас делает? — спросил Саша.

— Ничего. Кому теперь нужна астрономия! Дразнит отца... Пьет...

— Весельчак! — сказал Семен.— У вас телефон работает?

— Да. Надо позвонить?

Семен не ответил, доел, демонстративно собрал в ладонь крошки.

— Вот так... Спасибо, накормила.

Вернулся Андрей, как-то странно, бесцельно прошелся по комнате. Сел на стул, ни на кого не глядя, хохотнул коротко:

— Забавно...

Лена встала.

— Саш, помоги самовар...

Они с Сашей вышли. Андрей опять хохотнул:

— Слушай-ка, Сеня, а у вас там не найдется какой-никакой работенки для безработного интеллигента? Так, какой-нибудь...

— Где — у нас?

— Ну, слушай!..

— «Работенок» у нас нет.

Внизу, в вестибюле, хлопнули двери, раздались неясные голоса людей, шарканье.

Семен вскочил. Саша вбежал и остановился в дверях, напряженно глядя на дверь

в коридор. Лена пыталась войти в комнату, но Саша мешал ей. Она увидела, с каким презрением Семен смотрел на Андрея, спокойно сидящего в кресле.

— Та-ак,— жестко сказал Семен, не спуская с Андрея глаз.

Он опустился на диван и сложил на груди руки. По лестнице с шумом поднимались люди. Саша не выдержал, бросился к двери и распахнул ее. Он столкнулся с Шиманским. Тот был в грязной куртке и кожаных болотных сапогах.

— А, вот кто у нас!.. Чего такой встрепанный?

Саша растерянно улыбнулся Шиманскому, нетерпеливо поглядывая в дверь. Бородатые мужики в полушубках втащили в гостиную тушу кабана и положили ее на каменный пол у камина. Седая щетина медленно расправлялась.

Шиманский удивленно посмотрел на Сашу, потом увидел Семена, развел руками и раскланялся издали, добродушно улыбаясь.

Мужики уходили, толпясь в дверях.

Андрей подошел вплотную к Семену и тихо спросил:

— Ты действительно на меня подумал?

Семен смотрел в сторону, на кабана, на его желтые, измазанные кровью клыки.

...Около полуночи сидели за столом. Пили водку. Шиманский с аппетитом ел. Андрея в комнате не было.

— Вам-то шуточки,— смеясь, говорил Шиманский,— а коту каково? Такой грохот... Сундук-то хоть большой был?

— Колени до сих пор болят,— сказал Семен.

— Нет, все-таки жестоко —банку к хвосту. Гришка, наверно, весь в царапинах.

— Но зато...— хитро улыбнулся Саша.

— Да-а, зато совершен великий побег! Исторический! Грандиозный! А если бы не чехи, а казаки хорунжего Бутакова? А? Что? Я бы сейчас пил водку в одиночестве! И с меньшим удовольствием.

— На чехов и весь расчет был! — сказал Саша.

—А-а, у вас были расчеты, гениальный план?..

Шиманский уже не смеялся. Он некоторое время сосредоточенно ел, потом обронил:

— Соплячий героизм...

— Аркадий Ильич! — сказал Саша.— Но ведь хорошо получилось! Важен результат.

— Глупая случайность — ваш результат! Балда помоложе привез в сундуке балду постарше... Кому нужен этот идиотский риск! Еще пара недель, и выпустили бы всех. Уж будьте покойны — я знаю ниточки, за которые следует дернуть. Всех! Выслали бы из города — самое большее. И ты прекрасно знал, что я этим занимаюсь.

— Знал,— сказал Семен,— но даже если бы верил в ваше сказочное освобождение, большая роскошь — сидеть и ждать. Я человек занятой, дел много, вы их за меня не сделаете.

— Сильный аргумент, сильный... Ты понимаешь, что из-за твоего побега теперь остальных не выпустят?!

— Вы иногда таким... таким выглядите, простите меня! Надо же понимать, что чехи здесь не хозяева. Белые у власти. С японской гарантией. Выпустят они!.. Удивляюсь, как нас до сих пор не шлепнули!

Шиманский залпом выпил водку, закусил огурцом, встал, резко оттолкнул стул. Подошел к кабану, ткнул его носком туфли.

— Папа, действительно — может, убрать? — сказала Лена.— Душновато...

— Пусть лежит. Заслужил уважение. Боец. Но первым не лезет... Значит, два зрелых мужа снисходят до беседы с седым ребенком... Ладно, побеседуем. Терпеть не могу политической болтовни! Но что поделаешь — партнеры ее любят... Начнем с азов, с того, что вы слепые люди, вы все, марксисты, большевики. Не в той стране начинаете. Вы думаете, что стоит сделать большую баррикаду, как все быстренько разбегутся по разные стороны и начнут пальбу. А много ли вас на баррикаде? Куда вы денете десятки миллионов русских обывателей, которые только за себя, не хотят которые драться, не хотят ничего другого? Синица в руках — это каждый чувствует. И журавль ваш никому не нужен, если синичка в ладошках!

— Так ведь уже! — Семен хлопнул ладонью по столу и вскочил.— Уже идет за нами народ. Революция победила — что вы, слепой?! А эти, с синицами, мелкобуржуазная сволочь,— разговор короткий: не с нами — значит против нас, получай свое!

— Наверно, эта простота и привлекает,— задумчиво сказал Шиманский.— Упрощенность... Как-то это у вас по-кабаньему — прете, ломаете... Ломаете в кровь. Но наше многострадальное человечье общество так устроено, что само идет к лучшему. Само! Человек — достаточно совершенная штука, чтобы развиваться и хорошеть. А вы доломаетесь! Не надо, ребята, переучивать историю, она баба опытная.

— Ленивая баба,— сказал Саша.

— Ну, вас я хорошо понимаю. Играете в казаков-разбойников. Опасная игрушка, да и годы лучшие уходят. Учиться надо, набираться знаний, без них ту-уго... А вы в драку... Потом, конечно, пройдет, поймете.

Семен и Саша многозначительно переглянулись.

— Аркадий Ильич,— сказал Саша,— ну, сознайтесь, не читали ведь Маркса?

— Дружок, я читаю «Биржевые ведомости». А иногда, в перерывах, Толстого. А? Что? Может быть, это не та литература?

— Значит, вы верите, что все само собой станет лучше? — спросил Семен.

— Ладно, ешьте... Холодное мясо — великая вещь.

— Нет, серьезно,— сказал Саша,— вот во что вы верите? Если вы скажете, что в справедливость,— то это пустой звук.

— Нет, я верю в борьбу! Но только в такую! — Шиманский показал на кабана.— С природой, черт возьми! Верю в цивилизацию. В разум. Вот в эти руки, которые валят лес и создают искусство. В человеческие руки!

— А! — Семен подался вперед.— Так эти вот руки еще и деньги пересчитывают! Сейфы запирают! Распоряжения подписывают! Помахивают из колясок. А те, что лес валят, только то и делают всю жизнь да еще ломают черный шмат хлеба. И все! Вы их сейчас мыльцем душистым отмыли, а те смолой воняют всю жизнь. Сидите в особняке и рассуждаете о справедливости! «Само образуется», «Не надо ломать...». Надо ломать, к чертям собачьим надо ломать ваш каравай на всех! На всех, кто с голоду дохнет!

Саша завороженно смотрел Семену в рот. Шиманский жевал, глядя в стол. Лена стояла в глубине комнаты, отвернувшись, и смотрела на Семена в зеркало.

— Как мы потом пожалеем об этом,— тихо сказал Шиманский.— Слишком много категоричности накопилось в мире...

Он торопливо налил себе водки, выпил и встал, не глядя ни на кого.

— Не зря остались? — спросил Семена Саша, когда они шли за Леной по темному коридору.

— Уходить поздно,— Семен странно улыбнулся.

Лена распахнула дверь, зажгла свет.

— Тебе кровать, Саша,— на диване,— она посмотрела на Семена: —Нож на кухне, в столе.

— Какой?

— Перерезать телефонный провод.

Она быстро пошла по коридору, обернулась, сказала издали:

— Ты же не уснешь иначе!

В солнечный первоснежный день Саша и тетя Соня сидели за столом. Тетя Соня набивала длинные гильзы табаком. Саша помогал.

— Он шесть дней у них прожил,— говорил Саша.— Все хорошо обошлось. Нет, если хорошие люди — значит хорошие.

— Елену я знаю. Умненькая. Такая она — со странным взглядом. А отца — понаслышке.

— Безусловно, — вздохнул Саша,— ему у них хорошо было. Чем прятаться в Рабочей слободе.

Тетя Соня ловко трамбовала табак карандашом.

— Кроме моего много вопросов? — Саша кивнул на дверь в коридор.

— Наверно.

Саша набивал невнимательно, ломал гильзы, табак сыпался.

— Как-то необычно — днем комитет... Гимназисток рядом двести штук...

— Полтораста,— сказала тетя Соня.— Зуев хохотал, говорит, все обыски и облавы по ночам бывают, зачем рисковать — днем собираться надо. Если бы ты курил, ты бы знал, как может испортить настроение надломанная папироса. Давай-ка, прекрати это дело. Жди как-нибудь по-другому. Погуляй... Я позову.

Саша вышел на двор, ослепительный от солнца и свежего снега, повертелся, не зная, чем бы заняться, и, увидев топор возле поленницы, остановился. Он смотрел на облитые солнцем поленья, и лицо принимало хитрое выражение.

Он сильно замахнулся и, хыкнув, расколол полено. Посмотрел на гимназию. Из всех окон на него смотрели сотни восхищенных и нежных, совершенно одинаковых лиц. Это была Лена.

Саша поставил новое полено, расколол. Он начал колоть яростно и торопливо, и снег вокруг него темнел от осколков коры. Во двор бесстрастно смотрели пустые окна.

В ворота вошел человек — невзрачное пальтишко, военная фуражка. Увидев Сашу, он остановился. Саша тоже заметил его, бросил топор и стал внимательно разглядывать незнакомца. Тот, нерешительно озираясь, подошел.

— Ммм... Гимназия здесь помещается, не скажете?..

— Здесь,— Саша насторожился.

— А-а... Мне надо увидеть Софью... Софью...

— Владимировну? Я племянник ее.

— Ах, так... А вы знали Вадима, ее сына?

— Я его брат.

— Ах, так... Я тоже... Мы вместе...— человек взял Сашу за локоть.— У меня безвыходное положение. Я Барышев.

— Да?

— Я вынужден вам довериться... Я командир Красной Гвардии Уссурийского фронта, позавчера бежал от белых, из Уссурийского лагеря.

В окнах появились лица гимназисток. Из двери две девушки пытались достать снег сапожками, взвизгивали и толкались.

— Мне надо спрятаться,— шептал Барышев.— Спрячьте меня, меня могут схватить!..

— Что же вы так днем? — растерялся Саша, озираясь на гимназисток.—Вас тут увидят.

— Ну ничего, пустяки. Мне надо спрятаться, прошу вас!

Саша свел брови и внимательно посмотрел на него. Отвернулся, пнул ногой полешко... Была в лице Барышева какая-то торопливость!

— Брат погиб,— лицо Саши разгладилось, брови разошлись,— но я его убеждений не разделял. Тетя — начальница гимназии, я учусь в училище, коммерческом — нам вас прятать неудобно, понимаете, да и негде.

— Пустяки какие! Чердак!.. Мало ли... Я ненадолго.

— Ммм, господин Барышев, вы не туда обратились.

Барышев стал как-то менее суетлив, неторопливо закурил, посмотрел на Сашу.

— Можете вы, хотя бы из человеколюбия, сказать, куда мне обратиться? Как мне найти Зою Селезневу?

Саша подумал немного.

— Я ее знаю. Но мы плохо знакомы, давно не виделись. Адреса у меня нет.

— А где можно найти Семена Башенина?

От неожиданности Саша сказал первое, что пришло в голову:

— Я с ним незнаком.— Помявшись, добавил: — Слышал, конечно... В газетах еще давно было, что он арестован.

— Некуда деться! Все-таки вы должны меня устроить. Ваш брат принимал же участие... А вы...

Саша вдруг нагнулся, взял топор, протянул вздрогнувшему Барышеву:

— Погрейтесь немного. Чтоб не выделяться... Глаз много. Я сейчас...

Он побежал к двери в дом, за его спиной топор вяло тюкнул по полену.

Минуты через две тетя Соня выбежала во двор и быстро пошла к Барышеву. Тот бросил топор, обтер руки о пальто, выжидательно улыбнулся. Подойдя к нему вплотную, тетя Соня зашипела, размахивая папиросой:

— Это еще что?! Большевик у меня в доме?! Сына загубили, племянника отнять?!

Она с такой яростью смотрела на него, что Барышев попятился, вздрагивая и отклоняя голову назад.

— Вон отсюда! И чтоб ноги!..

Саша ухватил Барышева за локоть, зашептал:

— Простите... Старая женщина... Пожалуйста, побыстрей уходите!

Он провел его к воротам, пошел назад, но сразу вернулся и осторожно выглянул из-за стены. Барышев уходил по улице. Не было в его походке ни поспешности, ни напряжения. Так люди идут домой с работы.

Когда Саша пришел в комнату, тетя Соня сидела за столом на прежнем месте. Глядя в одну точку, она сосредоточенно ломала готовые папиросы. Подняв голову, отряхнула руки.

— Запер?

— Да,— Саша остановился возле нее.

— Вадика знал... Может быть, в самом деле свой...

— Все равно нельзя было по-другому.

— Да! Да-а, конечно! Ты молодец, не растерялся,— она собрала табак в горсть, высыпала в коробку.— Да-а!

Вошел Семен.

— Саша, идем!

Саша подтянулся, одернул мундирчик, забыв сразу и о тете Соне и вообще обо всем вокруг.

Комната была складом парт и ученических столов. На стенах были навешаны друг на друга карты с земными полушариями, анатомические рисунки, таблицы латинских глаголов.

За партами, а кто погрузней — прямо на них, сидели члены горкома. Все смотрели на вошедших. Были тут и дядя Ваня, и Зоя Селезнева, и те двое, что читали Сашину заметку. Семен прошел в комнату и присел на угол парты. Саша остался у двери, худой, высокий, опустивший вдоль тела напряженные руки. Он смотрел поверх их голов — в небольшое светлое окно. Все некоторое время молчали.

— Так что же, товарищи,— сказал секретарь горкома,— вопросы будем задавать?

— Какие вопросы! — улыбнулся дядя Ваня.— Знаем его как облупленного!

— Надо думать,— сказал широкий медлительный человек, похожий на шахтера,— он на наши вопросы давно отвечает. И ответы у него хорошие.

Секретарь подождал немного и встал.

— Есть возражения?

— Единогласно,— сказал Семен.

— Решением Владивостокского городского комитета РКП(б) Александр Петрович Орлов, 1901 года рождения, принят в ряды Российской Коммунистической партии большевиков единогласно. Поздравляю, Саша!

На Сашу смотрели добро улыбающиеся лица горкомщиков, а он стоял все так же прямо, осунувшийся, серьезный и немного смешной со своей длинной шеей и оттопыренными ушами.

Семен догнал Сашу в коридоре. Остановились у окна. Саша крепко пожал его широкую ладонь. Семен притянул его, обнял и щекой прижался на секунду к его лбу. Саша хлопнул его несколько раз по спине, смущенно отстранился и отвернулся к окну.

Отсюда, со второго этажа, виден был весь яркий заснеженный двор. По узко протоптанной тропинке длинной вереницей шли через двор гимназистки. Они балансировали сумками в отставленных руках, осторожно ставили сапожки, придерживая длинные юбки, вскрикивали, покачнувшись.

Саша смотрел на них, чуть подняв одну бровь, и улыбался странной для него сдержанной и снисходительной улыбкой.

1919

Солнце еще не взошло, в лесу было полутемно. Призрачно белели пятна нестаявшего снега. Мокрая земля хлюпала под Сашиными сапогами. Саша медленно шел через редкий кедровник, ведя в поводу неоседланную лошадь. Между деревьями носился рыжий сеттер, длинные уши летали, как крылья.

Саша вышел на лесную дорогу и пошел по ней. Потом остановился и посмотрел назад.

На фоне темной лесной глубины стоял старик гольд по пояс в волнующейся сухой траве и смотрел на Сашу. Лоб его был закрыт широким ремнем, за спиной торчало ружье, он курил трубку, и ветер срывал с нее дым прямыми длинными струйками. Гольд стоял неподвижно, словно вырезанный из дерева. Из леса бесшумно выскользнула большая собака и застыла рядом с ним, повернув голову и подняв острые уши. Оба внимательно смотрели на Сашу. Блестящая шерсть собаки волнами ходила под ветром.

...По узкой лесной дороге Саша гнал лошадь карьером. Он кричал что-то собаке, чего не разобрать было за топотом копыт. Лошадь проскакала по большой луже, затянутой льдом, и в стороны разлетелись белые куски льда и сверкающие брызги. Сеттер несся за лошадью, но не мог догнать.

Дорога вышла на поляну, которую пересекала низкая ограда. Ворота были заложены жердью. Саша хотел перепрыгнуть, он направил лошадь прямо на ворота. Она заупрямилась и резко повернула в сторону, так что Саша еле удержался за гриву. Он слез, снял жердь и провел лошадь за ограду. На столбе была прибита доска с надписью: «Олѣнья падь. Владение А. И. Шиманскаго».

Прибежал сеттер, остановился, поводя боками, вывалив язык и устало поглядывая по сторонам.

...Из леса Саша выехал шагом, похлопывая прутиком по сапогу. Недалеко от леса стоял большой бревенчатый дом под крышей из гофрированного американского железа. Вниз, под гору, уходили домишки деревни. Дальше была река, с нее летел сырой весенний ветер — кусты по краям дороги звенели ветвями.

Солнце уже встало, но низкие рыхлые облака затягивали небо.

Саша придержал лошадь и прислушался. Высоко над ним, нестройно перекликаясь, летели станицы гусей.

— Дик!

Сеттер посмотрел на него, наклонив голову набок.

— Гуси тянут, а? Табуны гусей!..

...Во дворе дома Шиманских стояли дрожки без лошади. На дрожках сидели Лена и Андрей. Семен курил, стоя невдалеке. На дрожках были уложены ружья, патронташи, саквояжик, бидон с питьем.

Во двор вбежал Дик, потом и Саша появился, ведя лошадь. Все молча повернулись к ним.

— А, вы уже! — весело сказал Саша.

— Это̄ «уже» длится полтора часа,— сказал Андрей.

Семен за рукав подтянул к себе Сашу и тихо спросил:

— Где ты был?

— Нигде! Просто гулял...

Саша завел лошадь в оглобли, надел на нее хомут, повернул его на шее и стал заматывать супонь. Он посмотрел на Дика и подмигнул ему.

Дрожки катились через деревню. Саша правил. Остальные сидели нахохлившись. Дик бежал рядом. Навстречу попался взвод белогвардейских солдат во главе с унтером. Потом ездовой провез на телеге бочку с водой. На краю деревни встретился патруль: офицер и двое солдат верхами. Саша придержал лошадь. Молодой офицерик козырнул и улыбнулся Лене.

— Доброе утро, господа!

Он сделал большие глаза, увидев ружья.

— О-о, я вижу дело серьезное! Дичь, берегись! Значит, вечером ждите на жаркое.

— Дурная примета — загадывать,— сказала Лена,— на чай приходите.

— А я воспользуюсь приглашением! — он игриво погрозил ей пальцем.

Саша стегнул лошадь.

— Ни пуха ни пера! — крикнул вдогонку офицер.

Дорога шла мелколесьем, дрожки долго катились мимо частокола осин. Когда выехали в открытую пойму реки, Лена сказала:

— Папа всегда ездит верхней дорогой, к озеру. Слышишь, Саша? Здесь свернуть надо!

— Угу,— Саша посмотрел на Семена и не свернул.

— Саша!

— Ничего, мы тут...— он опять посмотрел на Семена.

— Довольно странно...— сказала Лена.

Стал падать дождь вперемешку со снежной крупой.

Лена вдруг привстала на дрожках.

— Гуси!.. Ну — слышите?! Гуси летят! Саша!..

— Ну, что — гуси как гуси,— пробубнил Саша.

На повороте дороги дрожки остановились.

— Я ничего не понимаю, что происходит?! — сказала Лена.

— Это даже интересно,— сказал Андрей. Он держал над головами всех четырех кусок рогожи.

Семен закурил под рогожей и слез с дрожек. За ним Саша.

— Сень, ну!..— Саша мялся.

— В общем, так,— сказал Семен и затянулся, держа папиросу в кулаке.— Охота не получится. Мы уходим к партизанам. Тут на реке есть брод... Рукой подать.

— Вы не сердитесь,— сказал Саша.— Получилось, что мы воспользовались... Иначе трудно пробраться.

— Почему сейчас? И зачем это?..— Лена смотрела на Семена.

— Колчак мобилизацию объявил,— сказал Саша.— Повестки пришли нам всем, в городе нельзя оставаться.

— Ну, послали нас сюда, послали! — рассердился Семен.— Война, между прочим, идет.

— И вся поездка — для этого?!

Они молчали, Семен нетерпеливо посматривал на реку. Лена спрыгнула с дрожек.

— Я пойду с вами.

— Угу. Обязательно. В следующий раз. Сейчас вода холодная — простудишься.

— Сеня!..— сказал Саша.

Андрей подошел и поднял над ними рогожу.

— Фи-и-и,— протяжно сказала Лена.— Какую же мелкую вы сыграли...

Семен порылся в дрожках и достал из-под соломы револьвер с белой костяной рукояткой. Сунул его в карман.

Лена удивленно посмотрела на револьвер и как-то сразу сникла. Саша взял с дрожек берданку.

— Промокнете,— сказал Андрей.— Идите завтра.

— Ну, пусть, пусть идут!..

Края рогожи опадали, и все подняли руки, поддерживая ее.

— Давайте оставим друг другу хорошую минуту,— сказал Саша.— На память. Вот эту, следующую.

Они замолчали и старались не смотреть друг на друга, поддерживая скользкую рогожу.

— Ну, кончилась уже, все,— сказала Лена.— Берите свою минуту и...

— С богом,— Андрей вяло пожал Семену руку. Саше он улыбнулся и прижал ему нос пальцем: — Счастливо, флибустьер... Береги себя!

— За помощь спасибо,— сказал Семен.— Может, свидимся.

— Не стоит,— нервно засмеялась Лена,— не стоит.

Саша попятился, вышел из-под рогожи и издали поклонился Лене.

— Счастливо.

— До свидания,— сказал Семен.

Саша погладил Дика. Они повернулись и пошли через дождь, который быстро размыл их фигуры. Пес побежал за ними, но скоро остановился и заскулил, поджимая лапы. Лена и Андрей стояли под рогожей и смотрели им вслед.

Тяжелая августовская духота сковала лес. На прогалинах над пересохшими бочагами дрожали столбы гнуса. Где-то далеко за лесом раскатисто грохнули один за другим два взрыва. С высокой ели сорвалась шишка, долго и громко падала в ветвях. Наступившую короткую тишину оборвала начавшаяся вдалеке пальба. Стреляли нестройно, торопливо. Пулемет бубнил короткими очередями. Далекая пальба быстро стала стихать, а в лесу поблизости ударили хлесткие винтовочные выстрелы. Стрельба медленно перемещалась по лесу.

В треске сучьев на прогалину вывалился солдат. Расстегнутая гимнастерка выбилась из-под ремня, полуоторванный погон болтался в такт тяжелой волочащейся поступи. Карабин солдат тащил по траве за ремень. Высоко над ним щелкнула по ветвям пуля. Кренясь вперед, отбрасывая от лица ветви, солдат тяжело бежал через лес.

Продравшись через кусты, на прогалину выбежал Саша с берданкой в руке. Взмокшие волосы опустились на лоб, рубаха была расстегнута и нависала поверх патронташа.

Невдалеке один за другим хлопнули выстрелы. Саша пригнулся, озираясь, и побежал дальше, вслед за солдатом.

Саша боком прижался к березовому стволу. Выглянул. Перед ним была негустая березовая роща: кружевная тень на ровной траве, белые светящиеся стволы.

Между березами бежал солдат. Саша поднял берданку, но солдат стал за дерево. Сверкнул на солнце ствол карабина. Саша откачнулся за березу. Торопливо удари-

ли два выстрела, перед Сашей упала сбитая пулей ветка. Он снова выглянул. Солдат бежал к густым кустам на краю рощи. Саша побежал за ним. Солдат ввалился в кусты и замер там невидимый. Саша метнулся, ища укрытия, но рядом не было толстых деревьев. Из кустов грохнул выстрел. Стоя — весь на виду — Саша выстрелил по кустам навскидку, не целясь. Он добежал до березы, встал за ствол и осторожно выглянул...

В траве на краю кустов светлело что-то. Потревоженные кусты еще качались, и это было очень заметно среди неподвижности леса.

Саша присел в траве рядом с солдатом. Тот лежал на спине, глаза его были прикрыты, на бледном лице — покойное выражение. В вырезе гимнастерки видны были незагорелая грудь и крестик на шнурке. Нигде ни следа крови. Правая рука сжимала ремень карабина. Саша сунул ладонь за ворот гимнастерки, на сердце, подержал немного, потом встал. Солдат был совсем молодым парнем, и лицо его с пушком на подбородке и щеках было добрым.

В лесу удалялась редкая стрельба. Саша оторвал взгляд от лица солдата, сморщившись, огляделся удивленно и пошел в сторону стрельбы. Но быстро вернулся к телу и, не глядя на убитого, потянул карабин. Тот не подавался. Морщась, Саша вытащил ремень из сжатых пальцев, отбросил карабин в сторону, расстегнул солдатский пояс, снял подсумок и сунул его в карман. Потом поднял карабин и быстро, не оглядываясь, пошел за стрельбой.

Возле хилого шалашика из жердей, крытых корьем, стояла лошадь. Ее одолевали слепни и гнус, она непрерывно взмахивала хвостом, судорожно подергивала кожей. Взмахивать шеей ей мешали двое бородатых мужиков. Они стояли друг перед другом, держа лошадь за поводья — один за правый, другой за левый.

— Так мою ж убили... Я тебе толкую...— неторопливо говорил мужик с винтовкой за спиной.— Убили еще с месяц тому... Справный был меринок, куда твоему!

Мужик без винтовки мотал головой и закрывал глаза.

— И неча тут канючить! По закону.

— Это по какому?! — вскинулся безоружный.— Ты скажи! Я ее от офицера сховал, ты видал — нет! От офицера! Я тут голодую, сидю — гнус, топь, сховал ее от офицера, а тут — свой!.. Ну!

— От ахвицера — правильно. Это правильно. За то спасибо. А лошадь давай. По закону.

— А иди ты в дыру! — тонко закричал мужик.— Иди, понял! Моя лошадь!

Он резко дернул за повод. Мужики забыли про мошку, отмахивались редко, только жмурились, мотая головами и дергая за поводья каждый к себе.

По луговине к ним подходил Саша.

Мужик с винтовкой вдруг перестал дергать и побелевшими глазами впился в лицо противника. Тот еще немного подергал и тоже перестал.

— Ты иди на бабу свою пялься,— неуверенно сказал он.— Пялится!..

— Ах ты гад, ты, беляк, сволочь! Против народу?..

— Иди, иди, нашелся... Лошадь не дам.

Подошел Саша, мужик с винтовкой обрадовался.

— О, Орлов, кажи ж ты ему! Ну глупый и все! Не дает дохляка свово! На боевое дело не дает, гад!

— Наши где? Далеко ушли?

— Та уже отогнали за деревню. Все... Прочесывают. Нет, ты спроси его, для кого он тут своно дохляка прячет!

— Что ж ты, дядька,— устало сказал Саша.— Все бьются, а ты прячешься. Люди на смерть идут, а тебе кобылу жалко. Какой же ты крестьянин, ты жлоб.

Саша отвернулся и пошел в лес, в сторону стрельбы, которая становилась все реже и спокойней.

— Я ж ее от офицера сховал...— вслед Саше сказал мужик.

— Слыхал, что тебе партейный объяснил?

— Уйди! — закричал мужик, мотая головой.— Все одно — не дам!

Партизан вдруг по-кошачьи отпрыгнул в сторону, сорвал винтовку и передернул затвор.

— Ну-у!

Глядя на него с ненавистью, мужик отпустил повод и заплакал. Потом сорвал картуз, втоптал его в траву, сорвал рубаху, скомкал ее и с яростью швырнул в партизана. Он крупно зашагал через кусты, и ветви со свистом хлестали его по голой спине.

Партизан поднял рубаху, повесил на куст, стряхнул ее и подошел к лошади. Ловко разжал ей зубы и осмотрел их. Потом довольно похлопал по шее и повел к деревне.

Саша вышел из леса и остановился. Перед ним были река, мост через нее, а на том берегу тянулась деревня и поодаль стоял на взгорке большой дом с ребристой крышей американского железа— знакомый дом.

...Саша шагал вверх по улице, на плече висели берданка и карабин.

В деревне было неспокойно. Не по-деревенски много шума было во дворах. На улицу выскочили двое парней с патронташами и саблями. Они ловили разбегающихся в пыли кур. Возле другой избы партизаны грузили на телегу мешки с мукой, а рядом неподвижно стоял старик и смотрел в землю.

Саша шел, не глядя по сторонам. Его догнала медсестра Зойка, коротко стриженная, в суконной юбке, с кавказским пояском на тонкой талии.

Саша замедлил шаг.

— Ух ты, какой карабин достал, а, Саш! Нашел, нет?— глаза ее озорно косили.

Саша неопределенно мотнул головой.

— Носить тяжело будет,— засмеялась Зойка,— хошь понесу?

— Ничего.

— Ты смотри, прямо как новенький! А ты с него стрелял?

— Ты Гришу не видела? — спросил Саша.

— Живой твой Гришенька. Царапнуло ему плечико, чуть совсем... Сама перевязала — заживет быстро,— она опять засмеялась.

— А не сильно?

— Нет. Он парнишечка юркий, попасть трудно. Подари ружьецо! — Зойка потрогала карабин, коснувшись Саши бедром.—Без оружия опасно мне.

— Мне самому нужно,— сказал Саша, отводя глаза.

— Ска-ажи-ите! Каа-кие мы стрелки!..— Зойка развела руками и пошла назад.

На краю деревни Сашу догнал Семен. Лошадь его была в мыле. Семен резко осадил ее и нагнулся к Саше.

— Живой?! А, черт, я тебя обыскался. Спрашиваю — никто не видел. Ну — не задело?

Семен засмеялся, ласково взъерошил Саше волосы.

— Все! Тебе работы в штабе хватает. Нечего в цепи болтаться!

— Нет уж, теперь я только стрелять!..

— Тихо, тихо. Будешь делать, что я скажу.

— Меня Лукин в цепь поставил! Он командир — и все!

— А уполномоченный обкома здесь кто — Лукин или я? Ты боец партии, не отряда. Ладно, кончили. Ты не ел?

— Нет,— буркнул Саша.

Семен увидел за забором девку, стоявшую в картофельной ботве. Перекрещенный пулеметной лентой парень, пригнувшись, медленно приближался к ней. Волосы у девки были растрепаны, рубаха разорвана на груди.

Чуть в стороне двое партизан, расставив руки, отгоняли отца и мать, которые, странно мыча и жестикулируя, пытались подойти к дочери. Партизаны были пьяны и молчали.

Семен осадил лошадь, спрыгнул и побежал к воротам. Лошадь затрусила вдоль улицы. Саша побежал за Семеном.

Ворвавшись во двор и оттолкнув хозяев, Семен пошел на партизан. Они привычно загородили дорогу, но, разглядев его, отошли, и один ухмыльнулся понимающе.

Перешагивая через гряды, Семен подошел к парню, повалившему уже девку, и схватил его сзади за пулеметную ленту. Рванул, лента лопнула, оставшись у него в руке. Зарычав, парень обернулся.

— Кандыба! — тихо сказал Семен.

— У-ух-ты, комис-с-сар...— парень зло щурился.

Семен с размаху ударил его лентой по голове, так что он зашатался и отступил. Отбросив ленту, Семен шагнул и ударил пьяного в переносицу. Тот завалился в ботву, раскинув ноги, и остался лежать.

Саша с дергающимися губами рвал с плеча карабин, сцепившийся с берданкой. Партизаны, оглядываясь на него и убыстряя шаги, шли со двора. Саша наконец сдернул карабин и вскинул его. Он бы выстрелил, если бы Семен не перехватил ствол.

— Тихо-тихо!..

Он оттолкнул Сашу и сказал хозяевам:

— Красные партизаны — не бандиты. Вы это запомните раз и навсегда! И если вы тут отсиживаетесь и драться не хотите — мы бьемся за вашу светлую жизнь и льем кровь, не жалея. Вот так. А этих... Судить будем!

К Семену подошел отец, худой человек с бритой головой и длинным лицом. Он замычал, зашевелил пальцами перед лицом. Это был немой по прозвищу Крашеный Гроб.

— Ну, ну... Понятно,— сказал Семен.

Семен и командир отряда Лукин ехали по улице рядом. За спиной Семена сидел Саша. Уходили назад крайние дома деревни, впереди на взгорке стоял дом Шиманских. Возле него было пусто.

— То, конечно, правильно,— басил Лукин.— Кандыбу давно пора осадить... Суд вот... Отругать посильней!.. Зачем суд-то?

— В общем так,— сказал Семен.— Этот разговор давно назревает. Анархию развел выше головы! Тебе что — шестьдесят штыков много? Восьмерых потерял сегодня, что осталось? Нам народ поднимать надо и сколачивать из него регулярную армию, а мы озлобляем! Кто к тебе пойдет после этого?! Нализались, скоты... Бойцы революции! Их всех гнать в шею из отряда, если хочешь знать! Шомполами выдрать и — в шею!

...В это время недалеко от дороги, возле свежего стога сена, расстреливали Андрея Шиманского. Его раздели, оставив в исподнем, кто-то нахлобучил на него офицерскую фуражку, толкнул к стогу.

В стороне бородатый партизан, вынув затвор из винтовки, смотрел ствол на просвет и продувал его. Андрей молчал, ежился, удивленно оглядываясь.

— И ты учти,— говорил Семен Лукину.— Я тебе от лица обкома заявляю — партбилет у тебя на волоске.

— Ну, ладно, молодой еще, за билетом моим не тянись, он у меня глубоко лежит. Не достанешь.

— Достану. Достану. Не в девке дело, как некоторые думают. Дело в том, что война идет, и за исход ее мы с тобой отвечаем перед революцией.

— Ты билета моего не касайся,— твердил Лукин.— Не ты мне его давал. Понял?

— Сее-еня!!!

Все трое разом повернулись на этот отчаянный, срывающийся крик — к стогу, к белой нескладной фигуре, к уже поднятым винтовкам. Семен вгляделся, рванул из кобуры наган, выстрелил вверх, лошади шарахнулись, он развернул свою.

— Сто-ой!!

...В большой комнате Андрей сидел за столом, навалившись на него локтями. Саша сидел напротив, а Семен ходил взад-вперед вдоль пустой стены.

— Где Лена? — спросил Саша.

Андрей неопределенно повел плечом.

— Она здесь была?!

— Не-ет, Лена в городе. Давно. А, это все чепуха... Хотя сегодня утром... Сначала все было комильфо... Покер... Смеялись, курили... «А помните иллюзион на Пикадилли?»... Да, все помнили.

Он замолчал.

— Четыре милых вечера за беседой...— это он сказал по-английски.

Семен и Саша молча смотрели на него.

— «Нельзя ли остановиться в вашем доме?» — пробормотал Андрей.—«В избах грязно...» У него в чемодане были белые перчатки, вы не поверите, а я сам видел, денщик вынимал их!..

Саша взял его за руку.

— Что случилось? Здесь жили офицеры. Ну и что?

— Жили! Карты... Еще вчера я пил с ними, понимаешь, вечером... Ничего, все правильно. Если бы расстреляли... Правильно.

— Оставь его,— сказал Семен.— Очухается.

Андрей встал, посмотрел на них по очереди.

— Так вы не видели?

— Ну, что, что мы не видели?!

— В бане!..

...Он подвел их к бане, что стояла поодаль от дома, среди лиственниц.

— Я не пойду.

Семен посмотрел на него и рванул дверь. Саша и Лукин прошли за ним через предбанник в дверь, из которой тянулся негустой пар.

Это была хорошая, барская баня, с высоким потолком, под которым густился пар. В потолок вбиты крючья, а на них... Саша резко отвернулся и закрыл лицо сгибом локтя. Он успел увидеть вздернутые вверх, веревками скрученные руки, мокрую бороду, прилипшую к голой костлявой груди, три пары ступней, висящих над полом, худых, старческих...

Андрей стоял у окошечка с выбитой рамой. Оттуда еле заметной струйкой выходил пар и сразу таял. Андрей стоял к окошечку спиной, смотрел вверх, в раскаленное небо, и говорил громко, чтобы его слышали внутри:

— Они сказали: «Помогает от головной боли. Лучше рассола». Когда я стал вырываться, один держал дверь, они говорили, что это спартанское воспитание. Что мне это нужно. Кипяток уже был готов, все делал унтер. Привели этих стариков, уже раздетых, трех... Солдат держал, унтер привязывал. За руки. Я выбил дверь, а поручик шашкой загнал меня в угол, в предбаннике, это было уже в предбаннике. Он много говорил, искренне сердился на меня... Это было уже в предбаннике... Я слышал, как на них лили кипяток... Они выли, они...

Резко ударила дверь. Саша стремительно вышел из бани. Андрей замолчал, все так же глядя в ослепительное небо.

Семен и Лукин стояли возле бани и смотрели вслед Андрею, уходящему к дому.

— Говорит, за то, что они партизанам хлеб возили,— Семен посмотрел на Лукина.— Нам же не возили?

— Нет, конечно.

— Ты разузнай, кому это они могли хлеб возить.

— Узнаю. Тут одно время отряд Семенчука ходил. Может, ему? Его потом японцы сильно побили. Остатки все по деревням расползлись.

— Странно, кому могли возить... Мы, главное, хлеба не видели, дырки на поясах сверлили... Ладно, в общем, это вовремя. Похороним с честью, а сегодня собрать всех на митинг. Это, брат, агитация в нашу пользу. Ну, ты скажи, гады— стариков!..

— Сегодня не успеем — стемнеет.

— Ничего. Надо с ходу!

Саша сидел, прислонившись к стволу дерева, и, не мигая, смотрел в темную глубину леса.

...На митинг собрались на поляну, что за деревней. В сумерках в траве стояли четыре свежеструганых гроба, и четыре крышки белели рядом.

Партизаны сидели в траве все вместе, слабо поблескивали стволы винтовок, вспыхивали огоньки самокруток. В тишине непрерывно шуршала трава — от деревни подходили и подходили люди, плохо различимые в сумерках. Темная их масса накапливалась, окружая стоящие возле гробов телеги.

Семен поднялся из травы, влез на телегу и огляделся.

— Ну что — собрались? Там всем меня слышно?

В толпе невнятно загудело.

— Товарищи крестьяне! Сегодня, как вы знаете, был бой. Мы освободили деревню от белой сволочи. А теперь собрали вас, чтобы спросить, что вы будете делать. Что дальше делать будете — спокойно глядеть, как надругаются над вами беляки, или нет?! Вот я задал этот вопрос, а теперь слово представителю областной большевистской организации Саше Орлову.

Саша полез на телегу, а Семен спрыгнул с нее. Саша выпрямился и огляделся. В темной толпе лица были не видны. Закат угасал.

— А вот как быть? — крикнул чей-то голос, и толпа сразу затихла.— Белые на хлеб мой не позарились, а вы, глякось, подмели все, до мешочка!

— Пока вы тут не шастали, мы беляков в глаза не видели!

— Жили — не трогали и целы были, не то что теперя.

Толпа загудела, выкрикивая уже неразборчивое. Саша молчал. Толпа орала, а он молчал и стоял совершенно неподвижно. На фоне темнеющего неба его силуэт был хорошо виден всем. Понемногу выкрики стали редеть, и неожиданно быстро установилась тишина. Далеко, в деревне, залаяла собака и умолкла, словно подавившись.

— Сегодня в бою за деревню,— громко и четко сказал Саша,— были убиты восемь партизан. Восемь семей в других деревнях, далеко отсюда, остались без отцов или сыновей. Матери их и жены сегодня еще варят щи, ходят за скотиной, уже положили, наверное, детей спать и крестятся на образа и бьют поклоны— просят бога защитить их мужиков, уберечь от пули — они еще не знают, что бог не уберег! Не уберег он и старика Ивана Жалеина, старика Никиту Безрудько, Федора Шалого, тоже старика. Не уберег — живьем обварили их белогвардейцы! Я знаю, что дети их и внуки стоят здесь и молчат. Молчат! Они сейчас не кричали, они не бузили тут, на поляне! А вон, в крайнем гробу, лежит старая женщина Ольга Нефедова, порубленная так, что смотреть невозможно! Вы все ее видели?!

Саша умолк. На поляне было очень тихо. Какой-то партизан завозился возле телеги, чиркнул спичкой и запалил смолье. Огонь с треском занялся, чадя и разбрасывая искры. Осветилось чернобородое суровое лицо. Партизан поднял факел, осветив Сашу.

— Так, может быть, зря,— звонко выкрикнул Саша,— погибли эти люди?! Может быть, зря гибнут партизаны по всему Приморью, зря гибнут большевики в подпольях Владивостока и Уссурийска?! Может быть, нам сейчас закопать свои винтовки, побросать в траву патроны и по-быстренькому, пока темно, разойтись по теплым своим хатам, разбежаться в темноте, благо глаз наших никому не видно?! А потом сидеть и смотреть, как японцы и беляки занимают наш край, чтобы установить здесь свою власть, оторвать нас от России, поработить и унизить?

Где-то на краю поляны загорелось смолье, выхватив из толпы белые лица. И сразу зажегся еще огонь, недалеко от телеги.

— Так скажите ж вы нам, громко и ясно скажите — не нужны вам наши жизни, пустое это и вредное дело, псу под хвост! Скажите нам это!

Саша задохнулся и замолчал.

Еще в нескольких местах запалили смолье. Чадящие огни стали перемещаться в темноте, собираясь кучками.

— Пусть скажут! — гулко сказал суровый партизан с факелом.

Толпа молчала.

— Так кто скажет нам это?! — закричал Саша.— Выходи сюда, к этим гробам!

Все новые ветви вспыхивали над поляной, их прижигали от уже горящих. Толпа возбужденно шевелилась, над ней с треском горели искрящие огни.

Андрей пошевелился, встал с дивана и подошел к окну. Заря занялась в полнеба, в комнате темнота оставалась в углах. Он осторожно обошел спящего на полу Семена, поглядел, как Саша спит на кровати: в одних трусах, на животе; щека вдавилась в подушку, губы полуоткрыты — и вышел за дверь. Слышно было, как он, звякнув ковшиком, черпает воду и громко пьет. Андрей вернулся и остановился посреди комнаты. В деревне, далеко, перекликались петухи. Андрей подошел к кровати.

— Саш!

Саша не просыпался. Андрей дотронулся до его плеча. Саша открыл глаза и быстро перевернулся на спину.

— Что?!

— Да так... Я думал, ты не спишь...— оглянувшись на Семена, Андрей сел на стул и закинул ногу на ногу.— В конце концов, мне плевать, я не разбираюсь, кто у вас главный!

Саша опустил поги на пол, потер грудь. Не понимая, смотрел на Андрея.

— Я прошу принять меня в ваш отряд. Выдать мне оружие.

Саша смотрел на него и молчал.

— Я как-нибудь не так сформулировал?

— Нет, почему,— Саша встал и пошел к двери.— Я рядовой боец. Это командир решает.

Он вышел, слышно было, как он пьет. Андрей усмехнулся, глядя в пол, потом еще раз, громче. Саша вернулся и сел на кровать.

— Та-ак... Где же мне место? Вероятно, такового не существует.

Саша молчал.

— А ты измении-ился!

— Вот бывает так,-- сказал Саша.— Идут все гурьбой по дороге, все друзья, все любят друг друга, и жизнь у них общая. И вдруг — граница! А за ней уж не одна дорога, а две, и идти по ним в разные стороны. И вот расходятся... И те, что по трудной идут и опасной, смотрят на ушедших вбок уже другими глазами и замечают то, что раньше не было видно. Я туманно говорю... Я это начал чувствовать, только смутно, еще в городе, когда начались подполье и борьба, а компания наша вдруг потеряла что-то, что связывало, раскололась. Помнишь, как мы собирались у вас, все вместе? А было уже не то. Мы с Гришей иногда думали, почему же вы все не с нами? И девушки те, подруги Лены, и Лена... И Лена тоже. А теперь уже далеко разошлись, плохо видно, что там, на другой дороге...

— Может быть, стоит причислить меня к белогвардейцам?

— Брось, чепуха! Это не разговор!..— Саша помолчал. —А я не переменился, как ты подумал. Просто раньше было детство, затянувшееся немного. Ну а в той жизни, что тут началась,— в этой жизни детства быть не может.

Они помолчали. Саша вдруг сказал:

— Кровь, смерть...

Сморщившись, покачал головой, поднялся, отошел к окну.

Андрей сказал, хрустя пальцами и приподымаясь на носки:

— Я с интересом выслушал тебя. Мне придется повторить, мне показалось, ты не расслышал,— я прошу принять меня в отряд.

Они все время говорили шепотом.

— Я буду рад, если ты пойдешь с нами. Но это ведь надолго — навсегда. Если с нами.

— В конце концов, какого дьявола меня всю жизнь унижают! — Андрей схватил Сашу за плечо.— Отец — сколько я помню, а теперь даже любой мальчишка... Боевой мальчик!

Он оттолкнул Сашино плечо и отвернулся.

— Любого мужика берут без разбора, а я хуже последней деревенской собаки!

— Причем здесь собаки? — очень громко спросил Семен.

Они быстро повернулись и посмотрели на него, вниз.

— Собаки здесь причем? — Семен поднялся с пола, потом нагнулся и вытащил из-под шинели наган с белой костяной рукояткой.— Надо ж немного разбираться... Если хочешь, тем более, воевать за революцию. Мужик всегда наш, потому что у него за спиной земля. Он — класс, как и рабочий. Лицо у него определенное. И революция для него делается, она ему сулит новую жизнь. Что за спиной у тебя?

Семен прошел к столу, вложил наган в кобуру и застегнул ее. Андрей и Саша молчали.

— Папины деньги, большой дом, жизнь теплая... Иные привычки. Нет, ты не капиталист, но ты посредине. Вот почему над тобой всегда будет висеть вопрос.

— Может быть, вы прекратите это издевательство? Я прошу взять меня в отряд! Если нет, я украду у вас ружье и пойду один!..

— Действительно, Сень,— сказал Саша.— Мы как-то очень теоретически... Давай обсудим нормально.

Семен молчал, они медленно переглянулись.

— Вам надо провести собрание? Разумеется, закрытое...

Андрей взялся за ручку двери, но передумал, пошел к окну, неуклюже вылез и сразу всунул обратно голову.

— Там,— он состроил гримасу в сторону двери,— я смог бы приникнуть к замочной скважине.

Он резко развел руками и пошел от дома по прямой, и брюки его сразу намокли от росы.

...Утром, когда солнце поднялось уже высоко, отряд уходил из деревни. Впереди ехал на маленькой лошади Лукин. За ним шла колонна. Шагали стройно, под песню. Пели «Трансвааль».

Из ворот то там, то тут выходили мужики и парни, провожаемые бабами и ребятишками. Догоняли, подстраивались. Колонна росла, проходя через деревню. Впереди она была четкой, ощетиненной винтовками. Сзади — рыхлой, расплывшейся и шумной: провожавшие валили гурьбой, говорили все разом, заглушая песню.

Саша, Андрей и Гриша с рукой на перевязи шли в середине колонны. Семен ехал сбоку, по обочине. Его догнал Крашеный Гроб, засеменил рядом. Он мычал, показывая Семену узелок с вещами и топор за поясом. Семен кивнул. Крашеный Гроб ухватился за стремя и пошел рядом.

Отряд вытянулся из деревни и шел вверх по дороге, которая скрывалась за холмом. Бабы понемногу отставали, останавливались, глядя вслед уходящим. Поворачивали назад. А из деревни, не по дороге — целиной, шли вслед за отрядом, пряча лица, трое безоружных — Кандыба и его дружки. Бабы провожали их глазами. Отряд уже скрылся за взгорьем.

1920

Из телеграфного аппарата ползла лента. Все, кто был в комнате, не шевелясь, смотрели на нее. Неожиданно аппарат перестал стучать.

— Все! — сказал читавший ленту начальник штаба, одернул френч и отошел к окну. Остальные продолжали смотреть на аппарат, а телеграфист простучал что-то вопросительное. Аппарат молчал.

— Не-ет, все! — повторил начштаба.— Что вы! На середине слова!.. Все!!

— Арто...— сказал телеграфист,— сильный арто...

— Артогонь,— сказал начштаба.— Сильный артогонь.

— Попытаюсь суммировать,— сказал командир соединения, бывший царский полковник.— На рассвете японцы нарушили перемирие. Очевидно, по всему Приморью. Все станции на юг и на север от нас атакованы японскими гарнизонами. Связи со штабом армии нет. По прерванному сообщению из Имана, в нашу сторону пойдет японский бронепоезд. Направляется, очевидно, в Уссурийск,— командир говорил монотонно, неотрывно глядя на телеграфный аппарат.— Наши силы: полк с недобором личного состава в тридцать процентов, отдельный конный Улахинский отряд,—он кивнул на маленького человека с огромной бородой и маузером,—пулеметный взвод, батарея трехдюймовок. Сергей Евграфович, ваши соображения!

— Положение нелепое,— сказал начштаба.— Связь... Связи нет. Здесь оставаться — как мишень в тире!

— Товарищ Петерсон? — командир посмотрел на бородача.

— Разумней было бы уйти,— Петерсон кивнул в сторону леса.— Уйти на таежные базы и выжидать. Но...

— Что?

— Правильно! — сказал Саша.— «Но» есть! Бейцюхе — единственная станция без японцев, занимая ее, мы держим дорогу.

— А она держит нас,— сказал начштаба.— Пойдем к карте, я так не могу. Вот, обратите внимание — нас здесь очень легко отрезать,— он показал на карте.— При неожиданном нападении придется отходить по местности, где почти невозможно развернуться в боевые порядки.

...Когда, прокурив в комнате воздух до синевы, все уже взвесили и обговорили, командир бросил на карту пенсне и выпрямился.

— Попытаюсь суммировать. Отдельный Улахинский отряд пополняется двумя ротами первого батальона...

— Пулемет не забудь! — сказал Петерсон.

— ...первого батальона,— бесстрастно повторил командир,— и остается здесь, в Бейцюхе, перекрывая тем самым железную дорогу. В случае осложнений обстановки, используя свою подвижность, уходит на восток в район Тузово, Тигровая, Улахинка. Во всем остальном отряд действует по обстановке. Остальные силы —

полк, пулеметный взвод и батарея — завтра снимаются и уходят за Иман, к Синиковской мельнице, где базируются и пережидают до выяснения ситуации.

Все невольно вздохнули, когда он кончил.

— Поскольку полк и батарея,— сказал Саша,— идут на отдых, а отряд Петерсона будет действовать, считаю необходимым,— он засмеялся,— придать себя Петерсону и остаться в Бейцюхе.

— Лады,— сказал Петерсон.

— Полк без комиссара?— начштаба пожал плечами и посмотрел на командира. Тот развел руками:

— Это дело комиссара полка... Я что ж...

— Не сердитесь, Николай Ильич! По обстановке — так лучше. Я дела Буркову передам. Петерсон, берешь меня?

Петерсон засмеялся, пошел к двери, с порога весело сказал:

— Кто кого взял, я еще не понял.

...Саша и Гриша стояли на шпалах у переезда. Гриша похлопывал по бедру коробкой маузера и смотрел, как последний взвод переходит железнодорожное полотно. По раскисшей дороге колонна втягивалась в лес. Между голыми ветвями лиственниц висели клочья тумана. По краю леса еще лежал снег.

— Кошку помнишь? — вдруг спросил Саша.

— Какую? А-а... Звону было...

— Да. Все-таки детьми успели побыть... Гриш, у тебя не бывает иногда... Вдруг чувствуешь — жилы не выдержат! Натянулись и вот-вот... Все-таки ненормально с шестнадцати-семнадцати такой груз поднимать. Жилы не лопнут, теперь уж ясно, но чужие смерти мимо не проходят... Каменеем мы рано.

— Не знаю. Не задумывался. Как-то дальше шашки не успеваешь думать. Чувствуешь, что сейчас полоснуть надо, в эту секунду, иначе... А что потом... Некогда думать. Ведь нельзя иначе?

Саша долго молчал.

— Конечно, нельзя. Не о том речь. Но как бы через это пройти и остаться...

— Детьми? — засмеялся Гриша.

Саша покачал головой.

— В девятнадцать никто уже не ребенок...

Они долго молчали, глядя вдоль прямого рельсового пути.

— Помнишь, когда чертежник Семену двойку влепил? — сказал Гриша.— Сенька встал, ну, как обычно. «Э-э,— говорит, — Это...» У него «эта» получалось. «Этта,— говорит,— Яков Адольфыч, мне бы нечетную какую отметку!»

— Нет, он тогда не сразу встал. Он еще полчаса в носу ковырял перед этим. Под дурачка играл...

— Ну да, а потом встает... А тот уже заранее кипятится!

— Каково ему сейчас во Владивостоке,— сказал Саша.

— Его так просто не взять — он живучий.

Они переглянулись и посмотрели на дорогу. Она была пуста. Полк скрылся в лесу. Они медленно пошли по рельсам к станции.

— Как у тебя с Петерсоном? — спросил Саша.

— Да ничего. Строгий, конечно. Ну а как иначе? Но командовать доверяет, если сам куда...

— Мировой у вас отряд. Нам бы таких с десяток. Как ядра — в каждый район. Я рад, что с вами остался.

Они уходили все дальше по пустому полотну, похрустывал щебень под сапогами, и не разобрать уже было слов в их неторопливом разговоре.

Что-то зашуршало сбоку от рельсов. Семафор вдруг опустился с сильным стуком, чуть-чуть покачался и застыл.

...Выглянуло наконец весеннее солнце, земля пригрелась, задымилась, и партизаны повылезали из изб на улицу.

На завалинке сидели Саша и трое пожилых бородачей. Все четверо читали книжки. Старики водили по строчкам пальцами, шевелили губами. С крыльца сбежала Зойка, прошла к сараю, привязала там веревку и потянула через двор. Рядом с Сашей стояла лестница, Зойка поднялась по ней и стала привязывать веревку к гвоздю в стене.

Саша давно не смотрел в книгу. Зойкины ноги были совсем близко от его лица, голые, в низких, с отвернутыми голенищами сапожках. Лицо у Саши было странное — растерянное и суровое одновременно. Сосед ткнул его в плечо:

— Слышь, Петрович, ось это... о... — он показывал в книге толстым обкуренным пальцем.

Саша быстро повернулся, прочел:

— «Идеалистические выкрутасы»... Да-а! — он потер голову рукой и возбужденно засмеялся: — Идеализм... Это такое неправильное учение... Как бы...— он слышал, как Зойка спускалась с лестницы.— Ну, во-первых, бывают идеалисты разные... — Мужики внимательно слушали. — Вот, например, если я идеалист, то я так считаю: все, что вижу вокруг, вот трогаю, нюхаю, — все это не существует без меня. Умру, глаза закрою — все исчезнет.

Бородач покачал головой:

— Как же?.. Вон мрет сколько народу, а все остается. Все, до травки каждой. Эк, дурь какая!..

— Чепуха, конечно,— Саша сел поудобней, быстро глянул в сторону — Зойка развешивала белье. — Ну а есть другие идеалисты. Эти считают, что все от создателя, а от человека ничего на земле не зависит.

Саша почувствовал, как старики отдалились от него, замкнулись, отвели глаза.

— Ну, насчет этого особый разговор. Сразу не разберешься. Вообще-то, идеализм — одно, религия — другое. Ты вот читай дальше, вот здесь... Тут интересней будет. Про что речь, понятно?

— Ничего, помаленьку добираем,— старик запустил в бороду пятерню,— до главного...

Все снова принялись читать. Зойки во дворе не было. Саша помялся, похлопал себя по карманам, встал и пошел в дом.

В дверях встретилась Зойка, он повернулся, пропуская ее, она прошла, задев его грудью, и взглянула так устало и озабоченно чем-то своим, словно его тут и не было. Он вошел в темные сени и сильно хлопнул дверью.

Зойка с пустым ведром прошла через двор и вышла за ворота.

...Человек тяжело дышал. Бежать по этой грязи не было возможности, он шел как мог быстро, то и дело поправляя винтовку.

Он ввалился в избу и опустился на табурет, бросив на пол измазанную грязью уздечку. Петерсон, глядя на него из-за стола, прибавил огня в лампе. Из соседней комнаты вышел Саша.

— Японцы!..— партизан наконец отдышался.— Весь тракт забит. Я как глянул!.. То еще светло было... Аж версты на три. Пушки... И усе сюды. Свертаю с тракта и по на ту дорогу! Я близко был. Видать, заметили. Пальнул кто-то один, и надо ж! Карнаухому прямо в грудь, тютька в тютьку, возля моего ж колена!

Он зло отшвырнул ногой уздечку.

— Шиманский! — уже не слушая, крикнул Петерсон.

Вошел Андрей, почти неузнаваемый — коротко, ежиком стриженный, в японском френче и крагах.

— Бегом к Зинченко! Чтобы мгновенно роты свои «в ружье»! Выкладку полную, для похода. Стой! Потом найдешь Камова, скажешь, тревога. Стой, говорю! После Камова—назад и собирай свою канцелярию. Чтоб все в переметки уместилось. Беги!

Он повернулся к партизану:

— Ну?

— Идут не шибко. Но усе сюды. Я версты на две их обогнал.

Вошел Саша, уже в шинели и с шашкой. Петерсон одевался, идя к двери.

— Прорываться? — спросил Саша.

— Хрена тут прорвешься! Ничего не видно. Ничего не ясно.

Они садились на коней в полной темноте. Торопливо зачавкали по грязи копыта.

— Отойдем к реке! — говорил невидимый в темноте Петерсон.— На запад. Будто нас здесь и не было. Переждем в сопках. Там видно будет. Ты давай к Зинченко и крути ему хвост! В общем, те роты на тебе!

— Ладно,— сказал Саша и поскакал в сторону.

Петерсон ехал рысью. Мелькали слабые огни в оконцах домов, проскакивали смутные фигуры людей. В грязи звучно чмокали копыта петерсоновской лошади. Он осадил ее.

— Захаров!

— Ну, здесь...

— У тебя все в сборе?

— Седлают.

— Уходим к Уссури. Поведешь своих краем озими. Она к лесу выведет. Там сбор. За цигарку — расстрел! Через пять минут чтоб тебя здесь не было!

Он скакал дальше и снова осаживал:

— Камов!

— Я!

— Отходим к реке. Пойдешь последним и на краю поля, в лесу, займешь оборону. Утром, если все тихо, оставишь дозор и за нами в сопки. Я пришлю связного. Как у тебя с едой?

— Ладно, Петерсон, то моя забота.

— Прощай.

Он ехал дальше, спрашивая кого-то в темноте, бросая короткие приказания, и понемногу из одинокого чмоканья копыт петерсоновской лощади, из лязганья оружия и сбруи, торопливых голосов множества людей и еще какой-то непонятной в темноте тревожной суеты стал рождаться слаженный, ритмичный звук — звук от-

ряда, в полном молчании движущегося через мокрые поля... На фоне неба, которое здесь, за деревней, казалось светлей, непрерывно потекли один за другим силуэты всадников.

— Андрей, ты? — негромко произнес Сашин голос.

— Я!

— Придержи немного. Куда ты лезешь?

— Почему мы сюда едем? — после молчания сказал голос Андрея.— Там же тупик!..

Саша не ответил.

Стоял тихий пасмурный день. В неглубоком распадке к стволу толстого кедра притулилась охотничья избенка. Выше и ниже ее по всему распадку были разбросаны наспех сложенные партизанские шалаши. Недалеко от избенки горела нодья — толстый кусок пихтового ствола. Возле нее Гриша разбирал на пне маузер. Саша сидел тут же, чинил полушубок.

Из леса к избе вышел долговязый парень в сапогах с подвернутыми голенищами. Помялся возле двери, озираясь на Сашу и Гришу.

Сказал густым шепотом:

— Зоя! А Зоя!

Гриша напевал что-то, вертя в пальцах промасленные детальки. Саша посмотрел на парня, потом на Гришу.

— Зоя, а Зой! — бубнил парень.— Выдь, а! Зоя!

— Ты погромче,— сказал Гриша.— Может, не слышит!

Парень нервно оглянулся на него, подождал немного и снова позвал еле слышно:

— Зоя!..

Дверь распахнулась. Парень от неожиданности отскочил.

Зоя вышла и остановилась на пороге. Парень осторожно приблизился, наклонился и что-то долго шептал ей.

— И-иди! Иди отсюда! — вдруг крикнула Зоя и толкнула его в грудь.

Парень торопливо нагнулся и почему-то стал начищать сапог травой. Потом пошел в лес. Зоя стояла на крыльце, сматывая бинт.

Парень обернулся и увидел ее. Он приободрился, дернул головой, спрашивая: «Ну?» Она смотрела на него и мотала бинт. Потом опущенной рукой сделала незаметное движение — иди, мол, сейчас. И опасливо обернулась на Сашу и Гришу. Парень попятился за дерево, а Зоя ушла в избу.

— Проще простого,— сказал Гриша.

Саша бессмысленно тыкал в полушубок иголкой.

Зоя вышла, постояла с озабоченным видом, обошла избу с другой стороны, будто искала что в прошлогодней траве. Видно было, как за избой мелькнул в деревьях ее ватник.

Склонившись к полушубку, Саша откусил толстую нитку. Он смотрел в лес. Он видел парня и Зою, как она догнала его и как они стали двигаться рядом, вдоль светлых стволов на фоне темной лесной глубины. Взявшись за руки, они бежали, неестественно плавно поднимаясь над землей в длинных медленных прыжках, и волосы Зои, выбившись из-под платка, дымились вокруг ее головы.

— Как в густой воде,— сказал Саша.

Гриша удивленно поглядел на Сашу, потом вслед за его взглядом — на лес. Ничего там не было видно.

— А с виду слабенькая,— сказал Гриша.

Они все бежали через лес, Зоя споткнулась и начала падать, увлекая за собой парня. Медленно, сплетаясь руками, они упали в густые заросли сухого папоротника, перистые листья его потревоженно шевелились, и сквозь них долго было видно какое-то призрачное, клубящееся движение.

— Побрал бы их черт! — сказал Гриша.— Пружинку забыл...

Он снова принялся разбирать маузер. Саша откинулся на спину, закинул руки за голову и стал смотреть в белесое небо.

Перистые листья медленно раздались, из их глубины возникали слившиеся фигуры. Поднялись во весь рост, разделились и пошли неторопливой, плывущей походкой. Они приближались, выходя из леса. Они не держались за руки, но то и дело соприкасались плечами или бедрами. Лена была в ватнике и стеганых штанах в сапоги. Длинная ее коса, перекинутая на грудь, расплелась. Они шли устало и не смотрели друг на друга, только однажды, когда Лена оступилась, Саша обхватил ее за плечи и прижал к себе, удерживая.

Она подняла к нему лицо, и они несколько секунд смотрели друг на друга, как бы заново переживая счастье — то, в папоротниках.

Саша подвинулся, и Лена села рядом с ним на полушубок. Она провела ладонью по расплетенной косе и бросила на Сашу стыдливый и открытый взгляд. Он скупо улыбнулся ей.

Гриша чертыхался — не ладилось у него с маузером.

Лена заплела косу, поискала глазами — чем бы завязать ее вместо ленты. На земле лежал обрывок сыромятного ремня. Она взяла его.

— Грязный,— сказал Саша.

— Пускай.

— Чего? — Гриша посмотрел на Сашу.

— Нет...— Саша кивнул на маузер.— Ну, как он?

— Сейчас он у меня запоет.

Лена вплела ремень в косу, завязала бантиком. Закинула голову, оперевшись на руки, глядя на вершины кедров, которые раскачивались и гудели под ветром. Ей было необычно хорошо.

— Пойдем,— сказал Саша Лене.

— Еще чуток,— сказал Гриша.

Саша встал и протянул Лене руку.

...На поляне у костров сидели и лежали партизаны. Они уже несколько дней жили здесь, делать им было нечего, впереди ждала неизвестность, и настроение у всех было смутное. Кто-то бесцельно возился с оружием; кто-то спал с тяжелым храпом; кто-то сушил стираные портянки, выставив их к огню на палочках, и шевелил пальцами босых ног; кто-то ел. Петь никому не хотелось. Пить было нечего. Вяло разговаривали.

Саша вел Лену через поляну. Она была в своем городском платье, шнурованных ботинках и жакетке на белом меху. Саша часто останавливался, отвечая на какие-то слова, присаживался на корточки у костров, рассказывал что-то короткое и смешное.

В ответ посмеивались, оживлялись немного. Лена стояла рядом, с острым интересом разглядывая лица.

У одного из костров, тесно сгрудившись, парни обсуждали похабное. Обрывки слов, долетавшие до Лены, были грубы и не понятны ей.

Посреди поляны огромный бородач с рыхлым лицом встал на четвереньки. Сзади столпилось несколько человек. Они теснили друг друга.

— Эй! — издали крикнул Саша. Но один уже ударил ногой, и бородач качнулся вперед, но не упал. Он быстро повернулся на спину и довольно поглядел на ударившего. Никто не смеялся, это была традиционная забава, и занимались ею от скуки. Бородачу отдали кусок сала, он осмотрел его и обтер. Саша быстро подошел и посмотрел на бородача.

— А чё?? А чё?? Ну, малость...

Саша повернулся к остальным:

— Тот разговор забыли?!

— Так сам же ж просит...

— Утроба ты ненасытная!

— Ну, будя,— гудел бородач.— Ну, зызнул меня он, ну...

Лена и Саша стояли между двумя кострами. На лице Лены уже не было выражения бездумного интереса.

— А кто виноват, что он такой? — тихо сказал Саша.

— Не знаю... Зачем вы начали стрелять, Саша? Вообще. Зачем вы рушите то немногое, что есть в России? Ну, какую новую культуру могут построить эти люди?!

— Уж если русский народ создал культуру при деспотизме...

— Брось, господи, как ты наивен! Культуру создает элита, носитель власти, искусства и традиций! А эти придут и начнут... Какой-нибудь небритый министр будет грохотать сапогами и ругаться матом, требуя быстрей строить высочайшую культуру. Кошмар.

— Ты же не понимаешь! Мы образование дадим всем, мы культуру начнем развивать с детства!

Каждый начинал говорить прежде, чем другой успевал кончить.

— Кто это будет делать, кто?

— Тетя Соня. Я. И ты — если захочешь.

— Вот нас здесь двое — а их?

— А кто они — ты знаешь?! Что ты вообще знаешь об этих людях? Да я тебе о каждом... Смотришь снаружи... Вон, Сахнов, Петунин... Да все! Они не для того жизнью рискуют, чтобы кусок урвать. У каждого вот тут светлое таится. Их не заставляли все бросать и идти под пули. Сами! Понимаешь, сами! Так вот во имя чего, по-твоему?!

Лена развязывала ремень на косе и молчала.

— Мы рушим мерзость. Мы хотим человечности. Справедливости. Для всех.

— Человечность — бесчеловечностью...— Лена покачала головой, расплела косу и потянула ремень из гущи волос.

Саша дошел до края поляны и резко обернулся. Горели костры. Толпились люди. Лены не было.

...Перед костром на коленях стояли Семен и Крашеный Гроб. Вид у них был донельзя усталый, грязный — после долгой дороги. Семен, обжигаясь, стаскивал с шомпола куски мяса. Перекинул немому, тот поймал. Петерсон, Саша и Гриша стояли

у костра и смотрели на Семена. Тишина на поляне была напряженной — партизаны сидели молча и настороженно, и лица всех были повернуты к командирскому костру.

— А чья идея была? — резко спросил Семен.— Небось без пенсне не обошлось... Ну — он предложил?

— Нет, я предложил,— сказал Петерсон.— Разделиться, чтобы удерживать станцию.

— Так... Удержал?

Петерсон молчал.

— В тот момент главное было уже не в станции,— сказал Саша,— сберечь отряд.

— Сберегли! Сидите в мешке. Бронепоезд не зря стоит — по вашу душу.

— А что было делать? — сказал Петерсон.

— Если командир не знает, что делать...— Семен встал с колен.— Бойцы революции... Сдашь командование! Вон — Гришке.

— Зря, Сеня,— сказал Гриша.— Нет, зря.

— Приказ не обсуждать.

— Чей приказ? — тихо спросил Петерсон.

Семен ухватил Петерсона за ремень маузера и подтянул к себе.

— Анархию?.. Ты мне за анархию!..

Гриша пытался стать между ними. Петерсон не вырывался, молча смотрел на Семена. Партизаны недобро зашумели, поднимаясь и окружая их. Семен огляделся и отпустил Петерсона.

— Вон куда-а...

— Тихо, товарищи! — сказал Саша.— Член краевого комитета партии Башенин совершенно прав. Отряд не выполнил задачу и находится в тяжелом положении. За это надо отвечать или нет?! — он повернулся к Семену.— Петерсон мало виноват. Я первый предложил остаться в Бейцюхе.

— Ты не выгораживай!

— Я тебе как коммунист говорю — за тяжелое положение отряда отвечаю я.

— Не преувеличивай, Петрович,— сказал Петерсон.

— С тобой, Петерсон, разговор особый,— сухо сказал Саша.

Кое-кто из партизан покрикивал негромко, но твердо, что-то вроде «Петерсона не трожь!», «Эк, гусь, шел бы мимо!» и тому подобное. Семен оглядел их лица, посмотрел на Сашу.

— Да-а, я вижу, надо разбираться как следует,— он обернулся к Петерсону.— Ты хоть понимаешь, что отсюда прорываться надо?

— Это не сложно понять,— сказал Петерсон.— Но нас бронепоезд держит.

...Ночью, когда отряд уже спал, Семен и Саша лежали на лапнике у костра.

— Лазо, Луцкого и Сибирцева взяли в городе, в первый момент. Увезли. В общем — хана,— говорил Семен.— Японцы рубят, порют, вешают... В отрядах паника началась, когда... В общем...

— Плохо,— сказал Саша.— Лену видел?

— Да,— Семен помолчал, добавил нехотя:— Живут по-прежнему. Нервная стала. Сюда просилась. Братика повидать!

— А ты?

— Ну! Это,— он повел головой вокруг,— не для таких...

Саша молчал.

— Брось! — сказал Семен.— И вообще я это обрубил. Давно. Что, может, надо было ее сюда тащить?

— Там ей хуже.

Петерсон подвел к костру Андрея, сел на лапник.

Андрей помялся, тоже сел, нескладно подогнув ноги.

— Тебе надо сходить в Бейцюхе,— сказал Петерсон.

— Зачем?

Семен едко засмеялся, встал и ушел в темноту.

— На станции стоит взвод американцев,— сказал Петерсон.— Пошатайся возле и послушай. Они народ болтливый. Главное — броневик. Уйдет он со станции или нет? И когда. Ну, посмотришь, где у них пушки, где пулеметы... Но главное — броневик.

— Документы у тебя нормальные,— сказал Саша.— Если что — пробираешься домой из Хабаровска. Пусть отца запросят. Но это в крайнем случае. Понимаешь? Не лезь на глаза. Забудь, что ты разведчик, просто ходи, жди оказии — как пассажир. Японцев избегай.

— Послезавтра к ночи — назад,— сказал Петерсон,— Узнал не узнал.

— Видите ли...— сказал Андрей и захрустел пальцами. — А я справлюсь?

Все немного помолчали, потом Петерсон спросил:

— Это ты у нас спрашиваешь?

— Я... Ну, просто, как все это делать — я не знаю!

— Ну,— улыбнулся Саша.— Надо делать осторожно.

— Саша, но я честно хочу предупредить...

— Болтовня это все! — рассердился Саша.— В боях был — ничего, а тут... Ты получил приказ, и за невыполнение...

— Ну, ну! — сказал Петерсон.

— Ничего не ну! Ничего не ну! Ты получил приказ, и ничего другого не остается, как выполнять. Так же, как я бы выполнил или Петерсон. Только мы английского не знаем. И, пожалуйста, без самоанализа!

— Если очень боишься — не ходи,— сказал Петерсон.

— Да нет, я могу сходить, почему бы мне, действительно, не сходить...

— Иди к Колесникову,— перебил Петерсон.— Он тебя оденет. Под общий фон.

— Можно, конечно, попробовать...— Андрей помялся и ушел.

Саша проводил его взглядом, посмотрел на Петерсона. Тот засмеялся.

— «Почему бы не сходить»,— трясся Петерсон.— Нет, мне это нравится — «почему бы не сходить»...

...До ближней палатки оставалось метров двадцать, когда из-за нее вышел американец с винтовкой, свистнул Андрею и мотнул штыком. Андрей остановился. Часовой направил на него винтовку и сказал: «Пу!» Андрей повернулся и побрел назад.

Клонящееся к закату солнце пробилось через тучи. Андрей шел улицей деревни. На пустыре за трактиром стояло орудие. Возле него разговаривали японцы. Андрей остановился и стал смотреть. Японец обернулся, взглянул на Андрея. Тот растерялся. Японец начал к нему приглядываться. Андрей заискивающе улыбнулся, сказал «пу!» и пошел прочь.

На краю деревни он остановился. Вдали на фоне леса стоял бронепоезд. Андрей смотрел, как ходят возле паровоза черные фигурки. На насыпи возле бронепоезда сидели солдаты.

...Людей со всего села японцы согнали к стоявшему особняком амбару. Андрей оказался среди притихших китайских ребятишек.

Из амбара вывели человека в необычной военной форме с блестящими пуговицами и поставили против шеренги солдат. Он посмотрел на японцев, потом на толпу. Почесал за ухом и стал смотреть вдаль. Он курил самокрутку.

— Господа население,— громко и монотонно начал читать переводчик,— японское командование хочет, чтобы на вашей земле были мир и деловая жизнь. Этот человек — иностранец, коммунист, музыкант мадьярского оркестра. Он пришел к вам силой и принес смерть вместо мира. Вчера он пытался взорвать русский дом, где живут офицеры японской армии. Он убил японского военнослужащего. За это он будет расстрелян.

Офицер коротко скомандовал, солдаты вскинули винтовки. Офицер поднял саблю.

Венгр спокойно курил, стоя боком к шеренге. Сбросил пепел. Посмотрел поверх толпы — на далекие сопки.

Офицер медленно опустил саблю. Венгр, казалось, задумался, взгляд его застыл. У него погасла папироса, он достал спички и прикурил. Офицер еще раз поднял саблю и снова опустил. Толпа затихла. Венгр, словно опомнившись, посмотрел на нее, потом обернулся к японцам — как раз когда офицер в третий раз убирал саблю. Винтовки дрожали в уставших руках солдат. Тогда венгр повернулся к толпе спиной, выбросил окурок и, расставив ноги, стал мочиться.

Охнул женский голос, кто-то свистнул, бабы засмеялись, завыли в голос, загудели одобрительно мужики... Грохнул залп...

После него осталась плотная тишина.

...Андрей лежал на сеновале. Где-то внизу изредка шевелился и всхрюкивал поросенок. Андрей лежал с открытыми глазами совершенно неподвижно. В прорехи крыши светила яркая холодная луна. Ветерок шевелил застрявший между жердями клок соломы.

...Утром он сидел на складном стуле в палатке американского лейтенанта. Нервно покачивал закинутой на колено ногой. Лейтенант смотрел в зеркало, тщательно вытирал выбритое лицо белоснежным полотенцем.

— Вы переоцениваете мои возможности, господин Шиманский. Мы здесь — международная миссия... Предотвращение, знаете, антигуманных акций... У японцев больше прав — мы в дурацком положении. Это неприятно, но...

— Я прошу только о содействии,— дергая шеей, сказал Андрей.— Я полгода не был дома, мне все равно, как я туда доберусь. Я могу на бронепоезде, попросите японцев!

Произношение у Андрея было неважное, лейтенант слушал с напряженным лицом.

— О! — лицо его прояснилось, он щелкнул пальцами.— Придумал. Капитан Мимура вполне деловой человек. Я сейчас ему позвоню, он что-нибудь устроит.

— Нет, нет, нет! Это сложно, господин лейтенант! Вам ничего не стоит поговорить с начальником бронепоезда. Должен же он куда-то поехать отсюда! Хотя бы до Имана, а там уж... Вы не знаете, они скоро отправляются?

— На черта вам бронепоезд! — лейтенант осмотрел грязную, явно с чужого плеча одежду Андрея и нахмурился.— Иногда ходят нормальные поезда... Если что-то может здесь быть нормальным!

Он смотрел мимо Андрея, морщился и тер ладонью щеку.

...В доме китайского купца, в кабинете, обставленном вполне по-европейски, за низким столиком играли в покер капитан Мимура — моложавый, с приятным лицом японец, Гривс, Андрей и другой американец, громадный толстый майор — могучие колени его возвышались над столом. Мимура держал банк.

— И долго вы пробыли в Хабаровске? — Мимура отлично говорил по-русски.

— А-а... полгода. У меня там тетя. И дядя.

— И дядя? — Мимура почему-то обрадовался.

— Да, дядя. Они там живут.

Американцы перебросились короткими фразами — они не понимали по-русски. Андрей спасовал, майор тоже.

— Доберусь домой, залезу в ванну и просижу неделю! — Андрей засмеялся.— Обедать буду в ванной! — нервный смех тряс его.— Газеты читать и обедать! Весь в мыле! Суп с мылом! «Меркурий» — в мыле...

Мимура улыбался одними губами и кивал, не отводя глаз от своих карт. Он сложил их и положил на стол. Гривс закрыл свои карты и собрал фишки.

— Еще? — спросил он.

Все кивнули.

В комнату, громко стуча когтями, вошел павлин. Прошелся мимо Андрея, покачивая шеей и глядя в пол.

— Такой птички у вашего папы, наверно, нет,— улыбнулся Мимура.

— Нет. У него олени. Много было оленей. Питомник. Всех перебили.

— Ай-яй-яй! Кто же?

— М-м... партизаны.

— Страшное время! Гибнут звери. Гибнут люди.

— Поэтому самое надежное — ехать на бронепоезде,— сказал Андрей.

— Зачем вам нужен бронепоезд?..— Мимура поднял глаза на Андрея. Андрей попытался пожать плечами. На несколько секунд установилась напряженная тишина.

— Что-нибудь не так? — вежливо улыбнулся Мимуре майор.

— Мистер Шиманский хочет ехать домой на бронепоезде.

Майор кивнул и с сочувствием посмотрел на Андрея — он тоже высоко ценил личную безопасность.

— Зачем вам бронепоезд,— по-русски продолжал Мимура,— если он пойдет только через три дня? Сегодня будет пассажирский состав. Удобней и быстрей.

— О-о! — Андрей развел руками, не зная, что сказать.

Мимура тонко улыбнулся и кивнул на его мужицкую одежду:

— У вас прекрасная защита от партизанских пуль.

...На станцию пришел паровоз с тремя вагонами. На перроне Мимура протянул Андрею бумагу.

— Ваш пропуск. Рад быть вам полезным.

— Спасибо! — торопливо, но искренне сказал Андрей.— Заходите, будем очень рады!

— С удовольствием.

Капитан отдал честь и пошел в станционный домик. Пассажиров в поезде почти не было. Андрей вскочил в вагон.

Поезд миновал станцию, начал набирать скорость. Андрей появился на подножке последнего вагона. Он несколько раз примеривался, наконец прыгнул, скатился с насыпи, вскочил, пригнувшись, огляделся и, прихрамывая, побежал к низине, которая вела к далекому лесу, к сопкам.

Задыхаясь, он добежал до леса и, обхватив толстый ствол дерева, оглянулся через плечо. Позади были пустые поля, на фоне далекого леса виднелись деревня и темный силуэт бронепоезда. Андрей крепко прижался к стволу щекой и несколько раз ударил по нему ладонями. Потом оттолкнулся от дерева и побежал в глубь леса.

В бинокль была видна станция, ниточка пути и игрушечный бронепоезд. Из трубы его шел белый дымок.

Петерсон опустил бинокль. Они лежали на плоской скале у вершины сопки. Внизу темнел лесистый распадок, в глубине его бурлил ручей.

Саша лениво постукивал по скале обломком камня. Семен лежал на спине, заложив за голову руки. Андрей сидел, уперев подбородок в колени.

— Ну, кажется...— Петерсон вскинул к глазам бинокль,— пошел!

Игрушечный бронепоезд еле заметно двинулся влево, дымок вытянулся вдоль состава.

Все вскочили. Саша приник к своему биноклю. Семен дергал его за рукав. Андрей ходил сзади них, непрерывно и бессмысленно вытирая ладони о шинель.

Саша отдал бинокль Семену и бросился на Андрея. Он мял его и теребил, хлопал по щекам и чуть не столкнул со скалы.

Бронепоезд скрылся за щеточкой леса, некоторое время еще виден был его дымок.

Семен опустил бинокль и подошел к Андрею. Он вытащил из кармана кольт с белой костяной рукояткой, перехватил его за ствол и протянул Андрею.

— От имени областного комитета партии. И от себя лично. Держи! Машина хорошая.

...Светало. Над самой землей в низинах еще лежал сумрак, фигуры людей были неясно видны.

Саша и Семен подошли к Петерсону, тот нагнулся с лошади, сказал негромко:

— Значит, подольше без выстрелов. Сразу через насыпь. Стрельба — сигнал. Я наваливаюсь на деревню и отхожу по лесной дороге. Сбор за трактом.

— Светает быстро,— сказал подъехавший Гриша.— Торопитесь!

— Гриш,— сказал Саша,— у тебя сабля длинная, ты смотри водокачку не сруби!..

Он беззвучно засмеялся, взмахнул рукой и пошел вперед. Партизанские цепи двинулись через пашню.

— Зинченко! — негромко позвал Саша.— Подтяни первую роту!

Тишина была очень густой, и когда где-то справа гулко лопнул выстрел, после него еще несколько секунд было очень тихо.

— У-у, выхлаки!..— яростно процедил Зинченко.

— Ах ты, рано!..— прошептал Саша и крутнулся к Зинченко.— Ну?

Тот поднял вверх маузер и тонким плачущим голоском закричал:

— Ро-о-та! В ата-аку! Бегом!

Ряды дернулись и побежали, и сразу все впереди разорвалось частой и слаженной — залпами — стрельбой. Зинченко, еще не успевший опустить руку с маузером, ткнулся вперед и упал. Слева ударили короткие пулеметные очереди.

Андрей бежал, размахивая револьвером, прыгая через ямы и крича что-то яростное, бессвязное и торжествующее. Роты, пробежав, залегли. Впереди были черное поле и светлая насыпь за ним. Насыпь вспыхивала выстрелами.

И вдруг за грохотом пальбы стал улавливаться какой-то гул. Слева, в полуверсте от атакующих, выкатилась из-за леса темная громада бронепоезда. Бронепоезд с ходу дал грохочущий залп из всех орудий, и темный бок его вспыхнул отсветом. Поле покрылось фонтанами грязи.

Впереди перед Сашей кто-то вскочил и побежал назад, в огромное лежащее за спинами партизан пустое поле. Саша пружинисто поднялся:

— Вперед, только вперед! Ур-ра-а!

Цепи поднимались.

Андрей стоял в грязи на коленях и смотрел на бронепоезд. Лицо его было нахмурено. Он медленно обернулся. Поле позади него чертили фонтанчики пулеметных очередей, снаряды вздымали мутную грязь среди разбросанных тел. Андрей обхватил голову руками и, согнувшись, ткнулся в землю. Потом медленно встал и поперек бегущих цепей пошел на бронепоезд. Он старательно развернул грудь, чтобы занимать больше места. Он ждал пули, хотел ее, но все-таки каждый раз вздрагивал, когда раздавался булькающий посвист. Он все шел, а в него не попадали. Словно спохватившись, он нашарил за поясом кольт и, не целясь, держа руку у груди, стал стрелять в сторону бронепоезда, пока не расстрелял барабан.

Тогда он поднял руку и помахал ладонью, чтобы привлечь внимание тех, в бронепоезде. И когда на него сзади кошкой прыгнул Крашеный Гроб и повалил, он стал отбиваться, бормоча, сквозь стиснутые зубы: «Пусти... Пусти... Пусти!..»

Саша бежал к насыпи, стреляя на ходу и оглядываясь. Он увидел, как позади из оврага рысью выехал Петерсон, спокойно вытащил шашку и молча послал вперед коня. За ним вымахнул Гриша, обогнал и понесся вперед, пригибаясь к шее лошади и держа саблю в опущенной руке. А из оврага уже вылетал на галопе отряд. Два взрыва выросли в гуще всадников. Когда дым и грязь опали, стали видны лошади, разбегающиеся по полю.

Семен метнул гранату, за насыпью вспух гриб разрыва. В первой цепи Семен взбежал на насыпь, оглянулся назад и побежал вниз, к лесу. Партизаны перебегали через насыпь, через трупы своих и японцев, ссыпаясь в низину и отходя к лесу.

Саша добежал до кустов, обернулся, стал на колено и начал стрелять в бронепоезд из карабина. Рядом остановился партизан. Дальше еще. Образовалась цепь.

К лесу бежал Гриша с саблей в руке. Он отбросил ее и вытащил маузер.

Очередь вздыбила воду в луже рядом с Сашей. Он вскочил и сразу упал, скорчившись. Набежавший Гриша подхватил его под мышки и попробовал тащить к лесу. Саша морщился. Гриша опустил его и несколько раз выстрелил назад.

— Ну, что мне с тобой делать, чтоб тебе?! — закричал Гриша, озираясь.

Мимо них проскакал всадник.

— Стой! — крикнул Гриша.— Стой, убью!..

Всадник скрылся. Кто-то еще скакал на них. Из кустов выскользнул Семен и поднял руку, останавливая. У вцепившегося в гриву седока были совершенно бессмысленные глаза. Он ничего не видел. Семен вскинул винтовку и выстрелил почти в упор. Лошадь, дико заржав, поднялась на дыбы, скинув убитого. Семен отбросил

винтовку, ухватил узду. Кое-как они погрузили Сашу на седло. Семен сунул повод какому-то партизану, и тот поволок лошадь в лес.

— Собирай остатки!—крикнул Семен Грише.— Будем прикрывать, пока отходят!

Они побежали в разные стороны вдоль края леса.

На берегу неширокой каменистой речушки, к которой вплотную подходила тайга, стояло не то зимовье, не то поселение сплавщиков леса — две-три избы в одно окно и длинное строение из горбыля, похожее на сарай.

Остатки отряда добрели сюда и остановились. Раненых вводили в сарай, втаскивали туда носилки.

— Ну, куда ты, куда суешь! — кричала Зоя.— Тащи этих в избу! Тяжелые ж, того гляди кончатся!

Носилки с Сашей кое-как протиснули в избенку и поставили на нары. Следом внесли еще кого-то длинного, с забинтованным лицом. Саша, вытягивая шею, пытался разглядеть, кто это, но не разглядел, уронил голову, обессилев.

К стене над ним крупными гвоздями были прибиты белые, видно, долго пролежавшие в лесу рога изюбра с куском лобной кости. Саша посмотрел на них и закрыл глаза. Сосед его тихо застонал.

— Зоя!.. А, Зоя!..— прошептал сосед.

Петерсон сидел на поляне на берегу реки, согнувшись и закрыв лицо руками.

В большом сарае Зоя бинтовала легко раненных.

В избу вошел Гриша, подошел к Саше, тревожно всмотрелся в его лицо. Саша открыл глаза. Гриша опустился на пол возле него и положил голову ему на грудь. Долго простоял так, не шевелясь. Потом зашептал:

— Ну, ничего, ничего... Заживет... до свадьбы. Саш, мы уходим. Петерсон вверх, к Улахе, я на север ухожу. Людей разделили. Будем набирать по селам. Ничего, такой отряд сколотим!.. Готовься комиссарить. У вас тут госпиталь будет, пока болячки не отпадут. Ничего, Сеня с вами. У него не тяжелая, бегает. Комиссар над калеками...

Саша попытался улыбнуться. Гриша встал и, не оглядываясь, вышел.

— Зоя...— хрипло звал раненый. — А, Зой! Зоя!

Весь берег за амбаром был завален бревнами, принесенными рекой. Кое-где бревна были сложены квадратными, как колодезные срубы, штабелями.

На таком штабеле сидел Андрей. Напротив него, опираясь плечом на бревна, стоял Семен с подвязанной рукой.

— Нам спешить некуда,— говорил Семен.— Я не тороплю.

— Я знаю не больше тебя,—очень медленно и без выражения сказал Андрей.— Все рассказал еще в сопках.

— А-а-а... Так ведь после того много чего изменилось. Расскажи, как было-то...

Остатки отряда уходили по лесной дороге. Последним в колонне шел Гриша. На повороте он обернулся и посмотрел на далекие две избы на берегу реки.

Андрей вяло говорил:

— Гривс... Лейтенант... Он брился. В палатке одеколоном пахло... Потом сидели у Мимуры с майором. Улыбался... Павлина держит...

Семен сказал резко.

— Про павлинов мы слышали! И Сашка слышал, который сейчас помирает...

У-у, стервец! — он ударил кулаком по бревну.— Все-таки объясни мне по-человечески, зачем ты погубил отряд?! Ведь сколько полегло людей, которым ты в подметки!.. Э-эх! Поздно я, дурак, понял. Не мог же, не мог ты этого сделать! Пойти к ним, выведать... Жила у тебя не та! Ты ж не для этого пошел, ты же продался, сука!

Он обежал бревна, стал сзади Андрея.

— Где кольт?!

Андрей спрыгнул внутрь сруба, растерянно ощупал себя, вытащил из кармана револьвер. Семен быстро перегнулся через бревна, расчетливо выхватил револьвер. Застонал, зарычал, прыгая на одной ноге и раскачивая раненую руку —придавил ее на бревне.

Потом глянул в барабан, крутнул его пальцем— барабан был пуст.

— В кого стрелял?

— Не помню... Я не стрелял.

Семен сунул револьвер в карман, успокоился, сказал ласково:

— Несмышленыш ты, Андрюха. Надо было еще ночью удрать. Сидел бы сейчас со своим Мимурой, павлина гладил.

Зоя поправила на раненом шинель, он стонал, поворачивая к ней забинтованное лицо.

— Лежи ты, лежи, господи...

Она обернулась к Саше, тот лежал тихо.

— Ну,— говорил Семен,— так расскажи все-таки, как дело-то было.

Андрей молчал.

— Зоя, а Зоя! — стонал раненый.

По черной мелкой воде на фоне черного неба шел белый изюбр. Он наклонил шею и стал пить — с морды капали черные капли.

— Зоя... Зоя...— еле слышно стонал раненый.

Крашеный Гроб стоял перед Семеном. Тот показал на Андрея пальцем:

— Когда насыпь брали, этот куда шел — к бронепоезду?

Крашеный Гроб кивнул.

— Ну-ка, и как он шел?

Крашеный Гроб затанцевал на месте, изображая ходьбу, поднял руку и стал приветственно помахивать.

— Правильно,— сказал Семен.

Андрей с ужасом смотрел на бесстрастное лицо Крашеного Гроба. Семен левой рукой достал бумагу и кисет, дал Крашеному Гробу, тот ловко свернул самокрутку, не послюнив, протянул Семену. Семен заклеил самокрутку, сказал:

— Ну рассказывай...

За какую-то минуту Андрей изменился: лицо застыло, стало очень спокойным, глаза потухли.

На белых рогах, прибитых к стене, сидел белый ворон, смотрел вниз.

— Зоя! — закричал Саша.— Зоя!..

— Что, Саша, что? Лежи, миленький, я тут...

— Ты меня пойми,— говорил Андрею Семен,— я должен знать, как и почему ты это сделал. Обязан знать. Какая у вас там, у интеллигентов, пружина срабатывает? Я не знаю, на чем вас ломают. Значит, я слепой в борьбе с классовым врагом! Тебя ведь не пытали, ты сам?

Андрей молчал.

— Ничего, я докопаюсь, я упорный. Я тебя разберу на части и докопаюсь.

Он затянулся и выкинул окурок. Показал на сарай, где поместили раненых:

— Это ведь не пули — это ты намолотил.

Андрей кивнул.

...Андрей лежал на лапнике у стены, смотрел в потолок.

В оконце густели сумерки. Крашеный Гроб сидел у двери на лавке и мастерил фитиль для лампы.

— А ведь я астроном,— сказал вдруг Андрей, не отрывая глаз от потолка.— А зачем на земле астрономы?

Крашеный Гроб глянул на него коротко.

— Слушай, у Зойки нет спирту? Сходил бы...

Крашеный Гроб замотал головой, замычал.

— Ну, правильно. Прозвище у тебя веселое — Крашеный Гроб. А как тебя вообще зовут?

Крашеный Гроб недобро смотрел на него.

— Ну, ты скажи чего-нибудь! А?

Глядя на него исподлобья, Крашеный Гроб хищно приподнял губу и сплюнул сквозь сжатые зубы.

— О! Молодец!

Андрей встал с пола и сказал совсем другим тоном:

— Мне надо поговорить с Орловым. Отведи меня.

Крашеный Гроб раздумывал.

— Брось... Не сбегу. А побегу — догонишь.

...Зои не было в комнате. Раненый с забинтованным лицом лежал неподвижно. Андрей вошел и огляделся. За ним вошел Крашеный Гроб.

— Постой там, пожалуйста!

Крашеный Гроб замотал головой.

— Я тебя прошу!

— Что там? — тихо спросил Саша.

—Саша! Не спишь? Вот пришел к тебе... А этот не уходит.

— Эй, ты иди,— сказал Саша. —Иди.

Крашеный Гроб замычал.

— Тебе комиссар приказывает! — сказал Андрей.

Дверь стукнула.

Андрей сел рядом с нарами.

— Больно?

Саша молчал.

— Я поговорю немного,— сказал Андрей,— ты лежи. Вот я теперь понимаю, когда муха в банке бьется... Все видно, а кругом стекло. Больно лицу... Мозги трещат — не могу понять, где меня обманули. Все перебрал, каждый жест. Не могу... Японский агент Шиманский. Не-ет. Ши-ман-ский... Тут что-то есть!

— Не юродствуй,— Саша с трудом разжимал губы. — Почему тот замолк? Погляди.

Андрей рассеянно встал, подошел к забинтованному, потрогал его за руку — она упала с нар и повисла. Андрей вздрогнул и отошел.

— В один день, в один миг... Хлоп — и в банке! — Андрей говорил лихорадочно, стоя в головах у Саши.— Хлоп—и в банке. Кажется, я понимаю. Слова ничего не значат, и правда ничего не значит, потому что маленькая, моя. А есть механизм, у него зубья, он вертится, хотим или не хотим, а вертится. Неумолимо. И зубья сцепляются, а я — между.

Саша пошевелился и глухо сказал:

— Семен был прав — борьба не по тебе. Я смертельно виноват: поверил, что ты можешь...

Андрей долго стоял, глядя в пол. Потом как-то суетливо оглядел комнату. Посмотрел на забинтованное лицо умершего. И еще раз посмотрел. Крадучись подошел к нему, нашел конец бинта и стал торопливо разматывать повязку, глядя на Сашины нары. Саша не шевелился.

Андрей сильно вздрогнул, когда бинт размотался весь, судорожно скомкал его, поглядывая на дверь, срывающимися пальцами расстегнул пуговицы и засунул комок бинта за пазуху. Отошел от нар и сразу успокоился, перестал суетиться. Он подошел к Саше посмотрел ему в лицо, Саша открыл глаза. Стоя под белыми рогами, Андрей с каким-то сонным выражением смотрел на него.

— Он умер,— Андрей помолчал и тем же скучным голосом сказал:— Я закрыл ему глаза, сложил руки... Теперь пойду за свечой.

Он подошел к двери и на пороге не обернулся.

Было темно, когда они с Крашеным Гробом подошли к избе.

Андрей остановился перед дверью, глядя на идущего за ним конвоира. Неторопливо поднял руку, показал на небо:

— Во-он, смотри! Кассиопея. Во-он...

Крашеный Гроб обернулся, стал смотреть на небо. Андрей спокойно вошел в избу, закрыл дверь и задвинул тяжелый засов.

...Саша стонал. На столе чадила плошка, отблески огня шевелились на стенах.

За стеной началась какая-то суета, голоса... Мимо окна пробежала Зоя.

— Дурак несчастный! Вот дурак?.. Где он бинты взял, господи, вот дурак!

Она вбежала в избу, бросилась к Саше, взяла его руку, щупая пульс.

— Лена,— сказал Саша.

— Лежи, лежи, господи, никакая я не Лена!

Она поправила шинель у него под головой. Обернулась к другим нарам... И вскрикнула страшно и коротко, зажав рот ладонью.

...Лампа тускло освещала комнату. С крюка, вбитого в углу в потолок — видно, для зыбки,— свисал жгут из бинтов, обрезанный почти у самого потолка.

Семен сидел за столом, глядел на огонь лампы. Перед ним лежал кольт с белой костяной рукояткой. Он взял его, пощелкал курком, открыл, выдавил барабан, упавший со стуком, неловко — одной рукой — начал разбирать...

Вылезшее из океана солнце сверкало в окнах города. Город еще спал. Саша ехал по пустынным улицам, на которых ветер играл бумажными обрывками и сором. Лошадь шла шагом, подковы громко звенели на булыжнике.

Позвякивали удила, изредка ножны шашки ударялись о стремя. Саша всматривался в город, такой знакомый и уже в чем-то забытый, в который невообразимо давно въехал он деревенским мальчишкой. Медленно проплывали дома.

Саша свернул за угол. Скрылся.

...Над сценой висел транспарант: «Привет участникам конференции военкомов, политработников и коммунистов ячеек РКП(б) Народно-Революционной армии Дальневосточной республики!» На сцене стояла черная доска, на ней были написаны фамилии. К доске вышел человек и сказал в зал:

— Товарищи! Из двенадцати кандидатур надо было избрать десять человек. По большинству голосов делегатами на X съезд нашей партии избраны следующие товарищи: Селиванов, Зуев, Башенин, Альтман, Старченко, Флисс, Лымарев, Лисницкая, Ковтун и Орлов.

Он взял мел и провел на доске жирную черту.

...В пустом коридоре у колонны стояли дядя Ваня и Саша, дядя Ваня курил. Подошел Семен.

Саша взглянул на дядю Ваню и пошел прочь по длинному коридору с множеством раскрытых дверей. В зале мощно запели «Интернационал», Саша остановился и увидел, как Семен четко повернулся и замер, вытянувшись, глядя в дверь зала.

Рассвет был сырой, туманный. Торчали расплывчатые, неподвижные силуэты кранов, мачт и пароходных труб. В порту было пусто и тихо, только изредка вдалеке ударялось что-то железное.

Саша и Лена молча шли по бесконечным причалам. Саша нес ее чемодан.

— Зря ты пришел,— сказала Лена.— Лучше уж совсем никого не видеть. Туман — и все...

Саша молчал.

— Писать не буду. Не умею.

Они вышли на длинный пустой пирс и остановились недалеко от шлюпки, в которой двое матросов курили, глядя в воду.

Лена обернулась. Ни порта, ни города не было видно, словно посреди тумана был один этот пирс. Лена зло посмотрела на Сашу:

— А! Так ты меня осуждаешь... А можешь ты сказать, почему Андрей это сделал? Он понял, что нельзя с вами жить, и уйти уже нельзя было. С вами нельзя жить, это смертельно.

— Все не так.

— Заговорил! Ну, скажи, скажи!.. Вы и любить не можете, вы... Этот каменный скот, да, именно он-то понятен. Но если уж ты, хрупенький... Как ты мог допустить до этого? Почему ты никогда не рассказывал, как все случилось?

Она замолчала и отвернулась. Саша не смотрел на нее.

Он отнес чемодан к лодке, бросил его в руки матросов и вернулся к Лене. Торопливым и болезненным голосом она сказала:

— Он был очень неряшливый и неприкаянный человек. И добрый. Я его любила. Но ему никогда не было хорошо. Никогда!

— Было,— сказал Саша,— ему было хорошо на станции Бейцюхе. Недолго — сутки или двое. Он был счастлив.

Они стояли молча, глядя в разные стороны. Вдруг, заставив их вздрогнуть, где-то близко в тумане загудел пароход.

Когда гудок смолк, Лена сказала спокойно и уверенно:

— Нет, не было этого. Не было.

Матрос что-то крикнул по-английски, Лена повернулась к Саше:

— Мне пора. А ты вырос, возмужал. Стал совсем взрослым. Странный мальчик Саша... Прощай! Чуть не сказала — до свидания.

Она светски улыбнулась, поцеловала Сашу в щеку и пошла к лодке.

— Передай привет Аркадию Ильичу,— сказал Саша.

Лена спрыгнула с пирса прямо в четыре матросские руки. Прошла на нос и села, глядя вперед.

Матросы оттолкнулись, разобрали весла и стали сильно грести, далеко откидываясь. Лена сидела спиной к Саше и к городу и не оборачивалась. Лодка шла рывками и заставляла Лену откачиваться назад, в такт ударам весел.

Лодка растаяла в тумане, но весла еще слышались. Саша удивленно огляделся. Туман. Пустой пирс. Слабая волна трется о каменную стенку. Все.

Был холодный день начала зимы. По мелководью катились к берегу белые длинные полосы волн.

На галечнике возле здоровенного камня сидели Саша, Гриша, Зоя и Таня. Таня была в штатском, остальные в шинелях. Гриша ковырял гальку ножнами шашки. Все смотрели в океан и молчали. Прибой с мерным шумом раскатывался по гальке.

— Комиссар бригады, а комиссар бригады,— сказал Гриша.— Рассказал бы смешную сказку!

— Да уж, повеселей,— сказала Таня.— Страшного не хочется.

— А я страшные все забыл,—засмеялся Саша. Он помолчал и начал неторопливо рассказывать, глядя на бегущие волны: — В одном городе жил человек. Город был неопрятный, с грязными окнами, и люди там не любили друг друга. Этот человек умел придумывать сказки и придумывал каждый день множество. Он полагал, что каждый человек может придумывать сказки, и никому не рассказывал своих. Однажды он сказал знакомым: «Смотрите, какой нежный закат, какое чистое небо». «Не смеши нас,— ответили они.— Там одна грязь — на небе». «Да нет же! Посмотрите, какие чистые краски!» «Ты ослеп, наверно,— сказали они. —Купи очки». И человек понял, что через грязные окна небо кажется им грязным, и они привыкли не замечать, как оно прекрасно. Он посмотрел на город, и ему стало страшно, потому что он понял, что одинок. Может, хватит рассказывать?

— Нет уж давай! — сказала Зоя.

— Ну вот. На следующий день он вышел на площадь, и когда все собрались вокруг него, он рассказал им сказку про прекрасный город, где дома были красивы и все люди любили друг друга. И тогда люди на площади стали хохотать, распугав грязных голубей. Они сказали, что так не бывает, и назвали его лжецом. Тогда он рассердился и рассказал страшную сказку про юношу, который все смотрел в окно и ждал, что вот-вот пройдет красавица, которую он полюбит. Но мимо окна проходили одни безобразные старухи. Юноша состарился и, умирая, проклял свой город, в котором нет прекрасного. Он так и не узнал, что стекла в его окне были кривые.

Саша замолчал.

— Ну? — сказала Зоя.— И что сказали люди?

— Сказали, что он надоел со своими сказками.

— Да нет, серьезно!

— Серьезно. Сказали так и разошлись. А наутро он шел через город и увидел вдруг чисто вымытое окно. Только одно чистое окно во всем городе... Ну, вот и все... До вечера он ходил по городу и считал окна, чтобы узнать, сколько сказок ему надо будет еще рассказать.

Саша замолчал. Все смотрели на бегущие к берегу волны. Таня вздохнула:

— Просили ж веселую...

— Это самая веселая сказка, какую я знаю.

Уже давно вдалеке показался человек, идущий к ним краем берега. Он подходил все ближе, и скоро они увидели, что это Семен.

Саша и Семен шли кромкой берега. Скрипела галька под сапогами.

— Что бы там ни было между нами,— глухо, с трудом сказал Семен,— я хочу, чтобы ты знал: самое лучшее, что было в моей жизни,— это ты.

Саша долго молчал.

— Мне нечем тебе ответить.

— Продолжаешь дуться?— Саша молчал.— Может, хоть раз поговорим впрямую?

— Давай. Это даже нужно.

Они замолчали. Наконец Саша сказал:

— Я всегда завидовал тебе. Я тянулся за тобой, и у меня получалось. Но вот когда я лежал раненый и когда Андрей... В общем я стал много думать. Я стал вспоминать людей, которых убил. Ты знаешь, я водил в атаки, рубил и стрелял, и... Надо было убивать — и белых и японцев... И, конечно, надо будет впредь, пока есть враги. Но я вспомнил... В самом начале в березках на солнце я убил солдатика. И я тогда так его жалел! И не мог разобраться: как же это — жалеть врага... И вот я лежал, мне было плохо, я торопился думать и вдруг понял: если бы вместо меня был ты — ты прошел бы по солдатику сапогами! И мне сделалось страшно, потому что я становился таким же — в сапогах! Ты внимательно слушай меня, Семен. Революция делается для людей. А ты против людей, потому что ты им не веришь, ты их презираешь — всех! Революция — это доверие! И делается она для каждого человека, пусть еще плохого или темного. Она и для сильных и для слабых. Она была и для Андрея. Революция доверяла ему, надеялась на его хорошее. Мы убили Андрея: сначала ты, а я добил.

Семен остановился и глухо сказал:

— К чертовой матери... К чертовой матери с вашим Андреем!

— У меня вопрос,— Саша помедлил.— Для кого ты делаешь революцию?

Семен яростно пнул сапогом гальку:

— Ты только без этих своих!.. Ясно? Я даже тебе не позволю!.. Нет для меня ничего, кроме революции. Она меня взяла, и я за нее буду всем глотки рвать, кто бы на пути у нее ни встал. Всем! Пока зубы есть, буду рвать! Ты встанешь — и тебе! Понял? И тебе! Революция меня всегда оправдает. Она, знаешь, простая и ясная штука! И я тебе не советую ковыряться во всех этих... переживаниях!..

Саша смотрел на бегущие к берегу волны. Не оборачиваясь, он сурово сказал:

— Революция — это совсем не простая штука, Семен. А люди — они много сложнее, чем ты думаешь!.. — Саша повернулся и посмотрел на Семена. — А уж если рвать глотки, так начни с себя...

— Повтори...

Саша молчал. Семен долго смотрел на него, сунув руки в карманы. Потом кивнул:

— Так, понятно. Мне пора, Орлов. Дел много.

Он пошел назад по берегу и уже совсем вдалеке обернулся и, яростно погрозив Саше, крикнул:

— Молокосос! Но помни: поумнеешь — поздно будет!

Берег опустел. Все так же, зарождаясь в океане, скользили к берегу белые нескончаемые волны и раскатывались по гальке с гулким шорохом.

И где-то вдалеке уже начали постукивать, все чаще и громче, стыки рельсов под колесами поезда.

...В вагоне было полно. С полок свешивались ноги, руки, головы. Гул голосов, шарканье чемоданов, звяканье ложек и посуды перекрывали стук колес. Дядя Ваня, Саша, Семен и другие делегаты пробирались по проходу, ища купе посвободней. Саша остановился у окна.

Плыли назад далекие сопки. Колеса стучали все громче и громче. Летели навстречу, зарождаясь вдали, верстовые столбы и исчезали позади. Тридцатые... Сороковые...

И понемногу из стука колес стал рождаться странный неудержимый, торжествующий гул.

Из глубины полей летела вдоль дороги широкая лавина всадников. Они секли воздух шашками и смеялись, они хохотали, пригибаясь к гривам коней, они улыбались, переглядываясь на скаку, и добро подмигивали друг другу, и снова хохотали, рубя воздух сверкающими клинками. Здесь были и Петерсон, и Гриша, и Крашеный Гроб, и знакомые бородатые партизаны, и дядя Ваня, и командир соединения...

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Айболит-66» («Добрый доктор Айболит», «О чем рассказали волшебники»), 11 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Коростылев, Р. Быков; режиссер-постановщик Р. Быков; главные операторы: Г. Цекавый, В. Якушев; художник А. Кузнецов; композитор Б. Чайковский; звукооператор Ю. Рабинович; режиссер И. Парамонов; редактор Н. Лозинская; директор картины Б. Гостынский.

В ролях: О. Ефремов, Р. Быков, Л. Князева, Е. Васильев, Ф. Мкртчян, А. Смирнов, И. Рутберг, Р. Ахметов, В. Грачев, Г. Джанибекян, Л. Енгибаров, Ф. Иванова, З. Исаева, Л. Карауш, В. Комиссаров, Г. Крашенинников, Ю. Мартынов, Л. Марченко, Р. Муратов, К. Мусин, Э. Некрасова, В. Пицек, В. Протасенко, В. Радунская, И. Савкин, Е. Семенова, Г. Совчис, К. Худяков, С. Швайко, А. Елизаров, Г. Юдин, В. Яковлев, И. Ясулович.

●

«Путешествие», 10 ч.

Автор сценария В. Аксенов (по рассказам «Папа, сложи!», «Завтраки 43-го года», «На полпути к Луне»).

«Папа, сложи!».

Режиссер-постановщик И. Селезнева; оператор Е. Васильев; композитор Г. Фиртич.

В ролях: В. Рецептер, Светлана Скорая, А. Вознесенская, В. Ливанов, В. Невинный, В. Ферапонтов, А. Колокольников, О. Смирнов, А. Петров, В. Бутенко, В. Юрковский, В. Ананьина.

«Завтраки сорок третьего года».

Режиссер-постановщик И. Туманян; оператор А. Кольцатый; композитор Н. Каретников.

В ролях: Петр — А. Эйбоженко, Он — В. Ларионов, Пассажир — В. Басов, Петр (в детстве) — Павлик Борискин, Он (в детстве) — Рональд Гравис, Лёка — Коля Пыркин, Казак — Боря Кукушкин.

В эпизодах: М. Булгакова, Т. Логинова, А. Строев.

«На полпути к Луне».

Режиссер-постановщик Д. Фирсова; оператор А. Дубинский.

В ролях: Кирпиченко — А. Азо, Таня — Е. Брацлавская, Лариска — Н. Суровегина, Банин — Л. Дуров, Морячок — В. Носик, Петр — В. Аксенов.

В эпизодах: И. Бастриков, Л. Баулина, И. Долгополова, А. Курицын, А. Ладынин, Е. Филатова, Н. Снегина.

Художественный руководитель М. Ромм; режиссер Ф. Солуянов; художники: Ю. Теребилов, Ф. Богуславский; звукооператоры: В. Лагутина, А. Павлов; редакторы: Л. Лазарев, И. Николаева; комбинированные съемки: С. Хижняк, Ю. Корох, М. Семенов, Г. Зайцев; директор картины Е. Нагорная.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ и ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Всадник над городом», 7 ч.

Автор сценария Ю. Яковлев; режиссер-постановщик И. Шатров; операторы: П. Катаев, Х. Трандафилов; художник М. Горелик; композитор А. Рыбников; звукооператор А. Голыженков; режиссер К. Николаевич; редактор В. Погожева; директор картины Е. Лебединский.

В ролях: Айна — Валя Щеглова, Кирилл — Миша Макаров, дедушка Айны — И. Лапиков, дядя Володя — Е. Евстигнеев, школьники: Лена Мартынова, Вова Петухов, Сережа Богачев, Витя Сурков, Рома Мякотин.

В эпизодах: Н. Самсонова, А. Александрова, З. Воркуль, К. Козьмина, К. Титов, Д. Масанов, В. Глухов, А. Метелкин, П. Вассараудзис.

●

«Просто девочка...» (по рассказу Н. Чуковского «Девочка-жизнь»), 7 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Б. Бунеев; главный оператор А. Хвостов; художник О. Беднова; композитор М. Раухвергер; звукооператор Д. Белевич; режиссер С. Пучинян; оператор С. Егоров; редактор Т. Протопопова; комбинированные съемки: оператор Г. Шолина, художник С. Иванов; директор картины Г. Балтин. В фильме использованы кадры, снятые в 1941—1942 гг. операторами Ленинградской студии кинохроники.

В ролях: Ася — Н. Седых, редактор — П. Шпрингфельд, печатник — Н. Сергеев, Сумароков — В. Салин, Ангелина Ивановна — Л. Сухаревская.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Республика Шкид» (по мотивам повести Г. Белых и Л. Пантелеева), 10 ч.

Автор сценария Л. Пантелеев; режиссер-постановщик Г. Полока; главные операторы: Д. Долинин, А. Чечулин; художники: Н. Суворов, Е. Гуков; режиссер Г. Цорин; композитор С. Слонимский; звукооператор Г. Гаврилова; оператор Н. Родионов; редактор М. Кураев; директор картины М. Шурухт.

В ролях: Викниксор — С. Юрский, Эланлюм — Ю. Бурыгина, Косталмед — П. Луспекаев, Алникпоп — А. Мельников, Палван — А. Столбов, Мефтахутдым — Г. Колосов, Марта — В. Титова, Тоня — В. Жухимович, Янкель — Л. Вайнштейн, Гога — В. Перевалов, Цыган — А. Подшивалов, Купец — Ю. Рычков, Дзе — С. Товстоногов, Японец — Слава Голубков, Пантелеев — Артур Исаев, Мамочка — Саша Кавале-

ров, Слаенов — Володя Колесников, Савушка — Алеша Догадаев, Воробей — Слава Романов.

В эпизодах: П. Алябин, В. Васильев, М. Васильев, Л. Волынская, В. Гаузнер, Л. Гурова, И. Гришечкин, А. Есипович, М. Краснер, Н. Кузьмин, Б. Лескин, А. Липов, Г. Лупекин, Л. Малиновская, В. Максимов, Б. Рыжухин, Г. Теплинская, Гена Иванов, Леша и Юра Куксовы, Саша Михайлов, Володя Левитанский, Саша Мамонтов.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Мечта моя», 8 ч.

Автор сценария М. Ерзинкян; режиссер-постановщик К. Абусеитов; главный оператор Ян Вон Сик; художник В. Леднев; режиссеры: Цой Гук Ин, Т. Дуйсебаев; оператор Ю. Стебут; композитор С. Мухамеджанов; звукооператор Б. Левкович; редакторы: К. Шангитбаев, В. Старков; директор картины А. Шевелев.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа Л. Булгаков.

В ролях: Степаныч — И. Марин, Батима — М. Зорина, Сапар — Б. Жусупбеков, Асанов — И. Ногайбаев, Пахомов — Э. Бредун, Людмила — И. Извицкая, Шарип — Р. Искаков, Копейка — В. Брылеев, Мария — Р. Куркина, Прасковья — А. Денисова.

Роли дублируют: Е. Дубасов, Б. Кордунов, К. Тыртов, В. Ферапонтов, Л. Карауш, Н. Чередниченко, С. Холина.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Упрямцы», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Минчковский; режиссер Э. Туганов; оператор А. Нуут; художник Х. Кяо; кукловоды: Е. Леволь, А. Крастин; куклы и декорации изготовили: П. Кюннапуу, Т. Луттер, Х. Мянник, В. Сиймер, В. Тамре, Е. Кауп; композитор Э. Тамберг; звукооператор Х. Вахтель.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«В предрассветной дымке», 2 ч.

Авторы сценария: Э. Лива, И. Кренберг; режиссер-постановщик И. Кренберг; оператор М. Рудзитис; художник Л. Грасманис; режиссер Ю. Целмс; композитор Р. Оре; звукооператор А. Патрикеева; редактор Я. Лусис; директор картины В. Риепша. Режиссер дубляжа И. Кренберг; звукооператор дубляжа А. Вулф.

Роли исполняют и дублируют: Нора — И. Андриня (дублирует Л. Шевченко), Арнис — Я. Мелдерис (Ф. Дейч), Эрнестс — И. Адерманис (В. Плют).

В эпизодах: В. Барда, М. Вердинь, В. Мацулевич; Д. Милгравис.

Дублируют: К. Титов, В. Церинь, В. Мацулевич, А. Сердюк.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Желтик», 1 ч., цветной.

Автор сценария Е. Карганова; режиссер Ю. Прытков; художник-постановщик Н. Свободова; композитор Н. Губарьков; оператор Н. Климова; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: В. Пекарь, К. Чикин, Г. Баринова, В. Попов, Э. Маслова, Е. Вершинина, И. Давыдов, Б. Петин, О. Орлова; редактор П. Фролов.

Роли озвучивали: К. Румянова, Р. Зеленая, Е. Понсова.

«Фитиль» № 50 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Что же вы поете, дьяволы?» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко).

Автор Ф. Камов; режиссер И. Самборский; оператор М. Иванов; художник В. Агранов; звукооператор Л. Вачи.

В роли старушки Т. Пельтцер.

«Белый экспонат» («Казахфильм»).

Автор С. Цыганкова; режиссер О. Абишев; операторы: М. Дуганов, Г. Емельянов; композитор В. Рубин; комментарий М. Тавитова.

«Согласованный пиджак» («Союзмультфильм»).

Автор М. Танич; режиссер И. Аксенчук; художник Н. Богомолова; оператор М. Друян; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк.

Главный редактор журнала С. Михалков; главный режиссер А. Столбов; режиссер по монтажу Е. Ладыженская; звукооператор журнала И. Стулова.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«История моей глупости», 9 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Миклош Дьярфаш; режиссер Мартон Келети; оператор Барнабаш Хеди; композитор Саболч Фенеш; художник Ласло Дуба.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Роли исполняют и дублируют: Кати — Ева Рутткаи (дублирует М. Виноградова), Ласло Мереи — Лайош Башти (В. Дружников), тетя Гизи — Мани Кишш (М. Гаврилко), Форбат — Ласло Меншарош (А. Карапетян), врач — Золтан Варкони (К. Михайлов), Жаклин — Ирина Петреску (Л. Румянцева).

●

«Я ведь существую», 1 ч., цветной.

Производство студии рисованных фильмов ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Барке; оператор Кранерт; композитор Курт; мультипликаторы: Фридрих, Хамашер, Мюллер.

Фильм озвучен на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания А. Васильева.

●

«Жолли», 1 ч., цветной.

Производство студии рисованных фильмов ДЕФА, ГДР.

Автор сценария и режиссер Эва Заламон; оператор Вернер Баенш; композитор Гюнтер Карпа; мультипликаторы: Хейнц Шварцбургер, Габби Отто, Кристиан Бирман, Эрика Энгельман.

Фильм озвучен на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания А. Васильева.

●

«Приключения Песочного человечка», 2 ч.

Производство Телевизионной студии ГДР.

Автор сценария Руди Штраль; режиссер Герхард Берендт; операторы: Хейнц Грубер, Хейнц Соломбе; художники: Харальд Леровски, Герхард Берендт, Дитхильд Дрэгер; кукловоды: Мари Камес, Сабина Мейенрейс; композитор Вольфганг Рихтер.

Фильм озвучен на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания А. Васильева; звукооператор С. Крейль; автор стихотворного текста Л. Зубкова.

Текст читает М. Виноградова.

●

«Один день в нашем дворе», 9 ч., цветной.

Производство Кубинского института киноискусства и кинопромышленности.

Авторы сценария: Лисандро Отеро, Эдуардо Манет, Хулио Гарсиа Эспиноса (по идее Альберто Алонсо); режиссер Эдуардо Манет; оператор Рамон Суарес; художник Луис Маркес; композитор Тони Таньо; хореография Альберто Алонсо; продюсер Мигель Мендоса.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа О. Мокшанцев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют: Соня Калеро, Роберто Родригес, Томас Моралес, Ассене, Родригес, Регла Буссейра, Алисиа Бустаманте, Андрее Кастан, Оливия Белисайре, Хосе Ануэль Родригес, Приденсио Валенсиа. В фильме принимает участие основной состав труппы экспериментального танца.

Роли дублируют: А. Кончакова, С. Холина, М. Кремнева, Л. Данилина, А. Харитонова, О. Голубицкий, В. Ферапонтов. Диктор — Н. Прилуцкий.

●

«Бумажный петушок», 1 ч., цветной.

Производство «Анимафильм», Румыния.

Автор сценария Санда Алупи; режиссер Джордже Шатдел; оператор Константин Искрулеску; художник-постановщик Лауренциу Сирбу; кукловод Адриан Николау; композитор Раду Замфиреску.

Фильм озвучен на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания А. Васильева.

●

«Прометей с острова Вишевице», 8 ч.

Производство «Ядранфильм», Югославия.

Авторы сценария: Славко Гольдштайн, Ватрослав Мимица, Крунослав Куиен; режиссер Ватрослав Мимица; оператор Томислав Пинтер; художник Желько Сенечич; композитор Миленко Прохаска.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: Мате — Слободан Димитриевич (дублирует Ф. Яворский), Мате в молодости — Янез Врховец (В. Подвиг), Весна — Дина Рутич (Н. Крачковская), Лела — Мира Садроч (Н. Зорская), Зане — Павле Вуйисич (В. Файнлейб).

●

«Волшебные звуки», 1 ч., цветной.

Производство «Загребфильм», Югославия.

Автор сценария Андре Лушичич; режиссер Душан Вукотич; художник Фердо Бис; композитор Владимир Краус; мультипликаторы: Александр Маркс, Владимир Ютриша, Златко Гргич, Векослав Радилович, Лео Фабиани, Владимир Хрс.

Фильм озвучен на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания А. Васильева.

●

«Миллионы вдовы Скроф», 10 ч.

Производство «Феннада-фильм», Финляндия.

Авторы сценария: Матти Кассила, Каарло Нуорвала (по роману Мика Валтари «Кто убил госпожу Скроф?»); режиссер Матти Кассила; оператор Эско Невалайнен; художник Энсио Суоминен; композитор Осмо Линдеман.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа В. Хлобынин.

Роли исполняют и дублируют: комиссар Палму — Йоэл Ринне (дублирует К. Николаев), помощник комиссара — Матти Ранин (А. Сафонов), Кирсти Скроф — Элина Сало (О. Великанова), Каарле Ланкела — Сауло Хаарла (Н. Александрович), Курт Куурна—Пентти Сиймос (Б. Иванов), Кокки — Лео Йокела (Р. Чумак), адвокат Ланне—Тойво Мякеля (В. Балашов), проповедник Мустапе — Ристо Мякеля (К. Карельских), танцовщица Ийри Салмиа—Айно Мантсао (В. Караваева).

●

«Гений дзюдо», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство «Тохо», «Такарадзука — Куросава продакшн» (Япония).

Автор сценария Акира Куросава (по роману Цунео Томито «Сугата Сансиро»); режиссер Сеитиро Утикава; оператор Фукудзо Коизуми; художник Хироси Мидзутани; композитор Мосару Сато.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Д. Западенский.

Роли исполняют: Тосиро Мифуне, Юзо Каяма, Цутому Ямадзаки, Эйзи Окада, Дайсуке Като, Юноске Ито, Юмико Коконе, Тисака Хара, Такаси Симура.

Роли дублируют: В. Балашов, В. Подвиг, Р. Чумак, В. Щелоков, Н. Граббе, Я. Янакиев, Я. Беленький, О. Громова.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А 17850. Подписано к печати 19/XI 1966 года. Формат бумаги 82×108 1/16
Печатных листов 8,75 (условных листов 14,27). Тираж 33 510 экз. Заказ 1423

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

за 1966 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

Постановление XXIII съезда Коммунистической партии Советского Союза по Отчетному докладу Центрального Комитета КПСС 4

Информационное сообщение о Пленуме Центрального Комитета КПСС 4

Решение Первого учредительного съезда Союза кинематографистов СССР 1

РЕДАКЦИОННЫЕ СТАТЬИ, ПУБЛИЦИСТИКА

Активность фильма 5

Время зовет 1

Говорят делегаты XXIII съезда КПСС: **Лев Кулиджанов, Сергей Юткевич** 5

В. Головня. «Что мешает киностудиям?» 6

Действие происходит сегодня 7

За успех! 8

А. Караганов. Достоинство художника 4

И. Меттер. Чистый лист бумаги 6

Н. Орлова. Воинские почести фильму 6

Праздники и будни 9

Реализм мышления 5

Т. Хлоплянкина. Осуждение и защита 5

Центральная обязана быть ведущей 9

Читатели предлагают, советуют, требуют 9

ПО МНОГИМ АДРЕСАМ

Марк Донской. Способность к счастью 2

Ю. Дунский, В. Фрид. Своя песчинка 4

Людмила Гурченко. Как начинается искусство... . 4

Тамара Макарова. Научимся отбирать! 4

Иосиф Ольшанский. Зоркость зрения 4

Ю. Райзман. По многим адресам 2

Лидия Сухаревская. Совершенствуя себя 2

Петр Тодоровский. Увлечение требует серьезности 4

Борис Чирков. Постоянно новое 2

Сергей Юрский. Серьезно и весело 4

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

Восемь тысяч новых экранов 10

Как взять от фильма больше 7

Фильмы на полках 6

Фильмы неравнодушных 11

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО. КРИТИКА. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ. ЮБИЛЕИ

Л. Арнштам. Размышления о мастерстве 6

Л. Арнштам. Дмитрию Шостаковичу 60 лет . . . 9

В. Архангельский. Мифы и искусство научного кино 9

Борис Бабочкин. Смотрите вверх... 9

М. Богин. Дорогой наш человек (к 60-летию И. Е. Хейфица) 2

И. Вайсфельд. «Я» и экран 6

Владимир Михайлович Петров (некролог) . . . 3

Евг. Габрилович. Рассказы о том, что прошло . . 2, 3

А. Гак. В. И. Ленин в зрительных залах 4

Б. Гловацкий. У истоков 11

Г. Гуревич. Рифы кинофантастики 5

Е. Дзиган. Из записной книжки 6

Б. Добродеев. По следам написанных и ненаписанных сценариев 7

Михаил Долинский, Семен Черток. По следам пропавшего фильма 8

А. Дорохов. Окно в большой мир 3

Регина Дрейер-Сфард. Монтаж в творчестве Эйзенштейна (заключительная глава) 4

М. Черненко. О книге Регины Дрейер-Сфард «Монтаж в творчестве Эйзенштейна» 4

Г. Журов. Лесь Курбас в кино 6

И. Кавалеридзе. «Мы разносчики новой веры» . . 12

Юрий Каравкин, Константин Славин. Мы за авторский кинематограф 2

Г. Козинцев. Глубокий экран 4, 5, 10, 11

Илья Копалин. Вспоминая те дни... 12

Галина Кравченко. Когда начинался ВГИК . . . 1

А. Лемберг. В 1919-м... 5

В. Листов. Он снимал Революцию 11

Р. Мессер. Дорога открытий и путь штампа . . . 9

Борис Новицкий. Такой он был 1

С. Образцов. Эстафета искусств 1, 3, 7,

Памяти Б. Ф. Чирскова 8

Памяти друга (о М. Л. Билинском) 7

Л. Парфенов. Сергей Герасимов 5

Т. Пономарева. Вера Барановская 5

Поэт экрана (к 60-летию И. А. Савченко) 10

Цицилия Рацкая. Заботы музыкального цеха. . . 11

Всеволод Ревич. Поэзия ищущей мысли 9

К. Симонов. О Романе Кармене (к 60-летию) . . 11

К. Славин. Новые премьеры старых фильмов («Испания», «Освобожденная Франция») 11

И. Смирнов. Кинолетопись первых лет революции 3

Строки из кинопоэмы (из архива **Дзиги Вертова**) . 4

С. Фрейлих. Диалектика жанра 9

Иосиф Хейфиц. Режиссерские записи 1

Иосиф Хейфиц. Из тетрадей по «Даме с собачкой» 4

Хрисанф Херсонский. Шаг вперед — шаг назад . 9

БИБЛИОГРАФИЯ

В. Божович. Художник и время 8

Выходят книги о кино 2

Марина Голдовская. Два портрета одного художника 4

Евг. Громов. 40 и 90 5

И. Копалин. Мысли о прочитанном 8

С. Корытная. Новый альманах 7

Л. Косматов, А. Симонов. Книга необходимая и своевременная 2

Е. Левин. Вновь о «Броненосце «Потемкин» . . . 4

В. Листов. Лоция Красногорского хранилища . . 7

Ю. Мартыненко. Главная книга 11

Б. Столбов. Фильм — творческий процесс . . . 7

РЕЦЕНЗИИ НА НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Белые, белые аисты» (М. Кушниров) 8

«Берегись автомобиля!» (Н. Зоркая) 9

«Болдинская осень» (В. Рябинин) . . 11

«Ваш сын и брат» (Л. Аннинский; Н. Кладо) 7

«Время, вперед!» (А. Свободин) . . . 3

«Время, которое всегда с нами» (Владимир Огнев) 11

«Город мастеров» (М. Львовский) . . . 2

«Грозные потоки» (В. Рябинин) . . . 7

«Двадцать лет спустя» (Ю. Смелков) 7

«Двадцать минут в мире иллюзий» (А. Викторов) 9
«Дни летные» (В. Демин) 11
«Дорога к морю» (Ю. Смелков) 7
«Женщины» (С. Герасимов) 4
«Звездочка», киноальманах № 1 (А. Алексин) 4
«Звонят, откройте дверь!» (Ю. Ханютин) 1
«Здравствуй, это я!» (Г. Башкирова) . 7
«Играет Эмиль Гилельс» (Я. Харон) 8
«Иду на грозу» (М. Зак) 2
«Каникулы Бонифация» (А. Викторов) 1
«Корабли не умирают» (Евгений Кригер) 7
«Красные поляны» (М. Блейман) . . 9
«Крылья» (Александр Зархи; В. Кардин; А. Полянцева; Тамара Макарова; В. Шитова; М. Папава; Александр Штейн; Л. Лазарев; От редакции) 10
«Кто придумал колесо?» (В. Демин) 11
«Лебедев против Лебедева» (С. Корытная) 1
«Ленин в Польше» (М. Блейман) . . . 1
«Люди над облаками» (Е. Рябчиков) . 4
«Мартирос Сарьян» (А. Каменский). . 2
«Мимо окон идут поезда» (Л. Рыбак) 8
«Мир открывается в капиллярах» (Л. Явич) 6
«Мой зеленый крокодил» (С. Асенин) 7
«Москвичи в сорок первом» (Б. Слуцкий) 5
«Музыканты одного полка» (А. Зоркий) 1
«Нарцисс» (С. Асенин) 7
«Никто не хотел умирать» (Инна Соловьева) 3
«Обыкновенный фашизм» (Л. Погожева; Н. Абрамов) 1
«Окно» (С. Асенин) 7
«Остановка в пути» (Т. Хлоплянкина) 11
«Откровенный разговор» (Татьяна Тэсс) 11
«Перекличка» (К. Щербаков). 8
«Песня летит по свету» (С. Асенин) . 7
«Петербургские годы (В. И. Ленин — 1893—1897 гг.)» (Бор. Медведев). . 8
«Плотогоны» (Е. Рябчиков) 4
«Поговорим о надежности» (Б. Глебов) 5
«Подвиг» (А. Караганов; А. Колошин; Ежи Шперкович; И. Копалин; И. Венжер; Р. Кармен; В. Лисакович; А. Медведкин; Р. Григорьев; А. Нугманов) 9
«Последний месяц осени» (Н. Игнатьева) 2
«Последние письма» (Бор. Медведев) . . 10
«Посмотрим вокруг» (Т. Хлоплянкина) 7
«По тонкому льду» (Т. Хлоплянкина) . 10
«Почему скачет мяч?» (Н. Каспэ, В. Злотов) 12
«Прозрение» (Л. Гуревич) 10
«Рабочий поселок» (Н. Горницкая) . . 5
«Рано утром» (К. Парамонова) 8
«Репортаж года» (Р. Григорьев; Виталий Гевиксман) 6
«Сегодня премьера» (Татьяна Тэсс) . . 1
«Сергей Есенин» (Евг. Громов) 8
«Соната» (Лев Рошаль) 6
«Строится мост» (В. Кардин) 3
«Таежный десант» (Ю. Смелков) . . . 7
«Там, за горами, горизонт» (Лев Рошаль) 12
«Товарищи по оружию» (Б. Слуцкий) 5
«Третья молодость» (Э. Бочарникова) 4
«Тринадцать ласточек» (Лев Рошаль) . 6
«Удивительная история, похожая на сказку» (А. Дорохов) 12
«Хочу верить» (Л. Давтян) 2
«Человек без паспорта» (Т. Хлоплянкина) 10
«Человек вышел в космос» (Л. Жпгарев) 2
«Человек и атом» (Л. Владимиров) . . 6
«Через горы времени» (Лев Никулин) 4
«Чистые пруды» (Л. Гуревич) 10
«Чрезвычайное поручение» (А. Зоркий) 1
«Я нарисую маме Луну» (В. Злотов, Н. Каспэ) 3
«Я родом из детства» (Ан. Вартанов) . . 12
«Я солдат, мама» (В. Демин) 11

СЦЕНАРИИ

Евгений Габрилович, Юлий Райзман. Время тревог и надежд 5
Анатолий Гребнев, Марлен Хуциев. Июльский дождь 3
Е. Драбкина. На ледовом поле 1
Э. Дубровский, С. Преображенский. Сказочник из Сандагоу 12
Евгений Евтушенко. Деревнина дочка 10
Б. Метальников. Дом без хозяина 11
Юрий Нагибин. Спасите наши души 8
В. Панова. Четыре страницы одной молодой жизни 4
Григорий Свирский, Георгий Щукин. Дикая земля (Торпедоносцы) 2
Михаэль и Урсула Чесно-Хелл. Мать и безмолвие 10

КОГДА ФИЛЬМ ПРОШЕЛ ПО ЭКРАНАМ

В. Бычков. Школа сказки 6
А. Митта. Союз друзей 7
Сергей Параджанов. Вечное движение 1
Вен. Горохов, Б. Галантер. Послесловие к фильму 12
М. Швейцер. Письмо критику А. Свободину . . . 5

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗАБОТЫ

А. Володин. Оптимистические записки 2
А. Володин. Разрозненные мысли по поводу обучения кинорежиссеров 7
В. Головня. Большие потери и малые приобретения 10
И. Грек, С. Образцов. Универсальный экран мог быть семь лет назад 7
В. Денисенко. Черная тропа серых фильмов . . . 9
Киноцентр. Каким ему быть? 12
А. Фрейдин. В пяти фильмах. 6

СРЕДИ АКТЕРОВ

Ю. Богомолов, М. Кушниров. Солдат — отец солдата 2
Ю. Богомолов, М. Кушниров. Парни Леонида Куравлева 4
Инна Левшина. От эпизодов — к роли 11
М. Павлова. По бревнышку 8
Ия Саввина. «От себя...» 6
Т. Хлоплянкина. Десять лет спустя 9

ИСКУССТВО ОПЕРАТОРА

И. Богданов. Прием и мысль 8
М. Кушниров. Опережая сделанное 6
Сергей Полуянов. Выразительность простоты . . . 11

Я. Смоляк. Находки Михаила Кириллова . . . 3
С. Урусевский. О форме 2

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Владимир Азарин. На семинаре в Таллине . . . 9
Э. Багиров, И. Кацев. В поисках 7
Ан. Вартанов. Убийца, который смеется 9
А. Гулиев. Необыкновенная экскурсия 9
А. Донатов. На книжной «телеполке» 1
А. Донатов. Те ли фильмы? 6
В. Заурин. Кардинальная проблема 7
Самарий Зеликин. Документальный телефильм и эффект присутствия 10
Е. Межов. Телевизионный очерк — границы жанра 4
Е. Межов. А существует ли телефильм? 12
С. Муратов. Пристрастная камера 6
Л. Тарасов. Голубой экран и живое слово . . . 2
Л. Тарасов. Сплав документального и художественного 8
Г. Фрадкин. Среди пейзажей Швейцарии 10
Милан Шульц. Надежды и опасения нового искусства 3
Хроника телевидения 2, 6, 8, 10

КИНО И ШКОЛА

Ю. Рабинович. Начинать можно сегодня 9
Л. Рыбак. Многоугольник мнений 6

КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВО

Ан. Вартанов. Деятельная любовь 4
Э. Марьямов. В кадре — современники 7

ЗА РУБЕЖОМ

В. Баскаков. Слово о художнике 6
Альва Бесси. Инквизиция в раю 6, 8
Бестер Китон умер 7
Г. Богемский. Итальянское кино сегодня (*заметки с симпозиума советских и итальянских кинематографистов*) 6
Г. Богемский. Агент 077 против Геракла 10
Кевин Браунлоу. Чаплин снимает «Княжну из Гонконга» 12
Будапешт. Киностудия имени Белы Балаша . . 3
Виктор Ворошильский. Введение к «Пеплу» . . . 3
Инна Генс. Надежда японского кино 9
Ю. Гутева. «Золотая роза» 10
Ежи Зярник. Диалог о польском документальном кино 7
Эжен Ионеско. Гнев (киноновелла) 9
Уго Казираги. Италия, 1945—1965. Немного самокритики 1
Канн: премия за режиссуру — фильму «Ленин в Польше» 7
Купля-продажа на улице Понтина 5
Рауль Кутар. Дневной свет 7
Наум Мар. Исповедь Ива Чампи 1
Наум Мар. Откровенный разговор 7
Болеслав Михалек. Литература и кино. Литераторы и кинематографисты 8
Жанна Моро: «Играть в кино — это значит жить» 2
Новый замысел Феллини 1
Новые работы французских кинематографистов . 4, 5
К. Парамонова. Заметки о румынском кино . . 12
Л. Погожева. Будапештские тетради . . . 5
Премии Карловых Вар 9
Расистский по форме, жульнической по содержанию 7
Майкл Ромер. Сила реальности 2
Я. Сегель. Путешествие в юность 2
Симпозиум кинематографистов 9
А. Сокольская. Жан Габен (набросок портрета) . . 3
Инна Соловьева. Ионеско на экране 9
И. Соловьева, В. Шитова. В первый день творенья (к пятидесятилетию фильма Д. У. Гриффита «Нетерпимость») 11
Поль Табори. Слово сценариста 8
Александр Форд. В глубь конфликтов 1
С. Фрейлих. Наш содруг Любомир Лингарт 12
Ф. Хитрук. Всегда в пути 4
Ф. Хитрук. Сто восемь встреч 12
Джастин Хэрман. Дикторский текст 9
Фред Циннеман: Убеждения обязывают 1
Сергей Юткевич. Париж — Канн, 66 9

На экранах мира

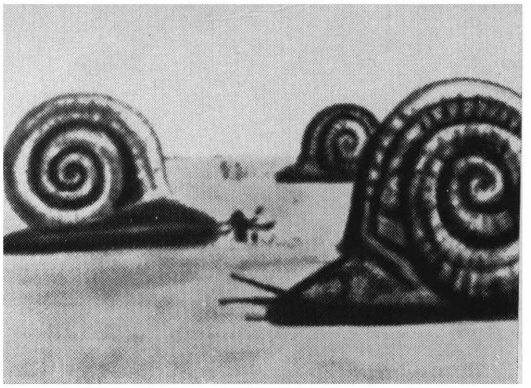
«Без надежды» (Л. Аннинский) 12
«Вальковер» (Р. Соболев) 3
«В окрестностях Афин» (О. Осетинский) 4
«Деревянные четки» (Л. Аннинский) 3
«Джульетта и духи» (Уго Казираги) . . 5
«Дом на Капровой улице» (Е. Сидоров) 2
«Если бы тысяча кларнетов» (Ю. Богомолов) 10
«Завещание миллионера» (Н. Басманов) 2
«Младший сержант и другие» (Н. Басманов) 3
«Мужская компания» (А. Аникст) . . . 4
«Нежная кожа» (А. Александров) . . . 12
«Отпуск репортера» (Виктор Славкин) 2
«Папоротник и огонь» (Н. Зеленко) . 10
«Первый день свободы» (Л. Аннинский) 4
«Потом наступит тишина» (Янина Маркулан) 7
«Рысопис» (Р. Соболев) 3
«Старики на уборке хмеля» (А. Невский) 4
«Сумасшедший профессор» (В. Дмитриев, В. Михалкович). 1
«Так держать, медсестра!» (Л. Гуревич) 2
«317-й взвод» (И. Вайсфельд) 4
«Тысяча ночей на ложе из камня» (В. Демин) 3
«Холодные дни» (Л. Погожева) 10
«Хроника одного убийства» (Н. Игнатьева) 2
«Четверо на рассвете» (Б. Галанов) . . 1
Отовсюду 1, 2, 4, 7, 9, 10, 11, 12

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

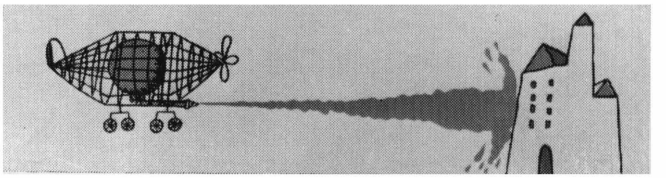
В. Гейне. Учить понимать прекрасное 9
Алексей Калинин; М. Тихонова. Письма тов. Метеру 10
И. Кузнецова. Письмо в редакцию 11
А. Лемберг. О дневниках Дзиги Вертова 4
В. Лесин. Нужен эксперимент 3
В. Ляскало. Показывается двухсерийный фильм. . 1
Информация 1, 3, 6, 7, 9, 11
Фильмография . . . . . 1—12

Кадры из мультипликационных фильмов, отмеченных на Международном кинофестивале в г. Мамае (Румыния)

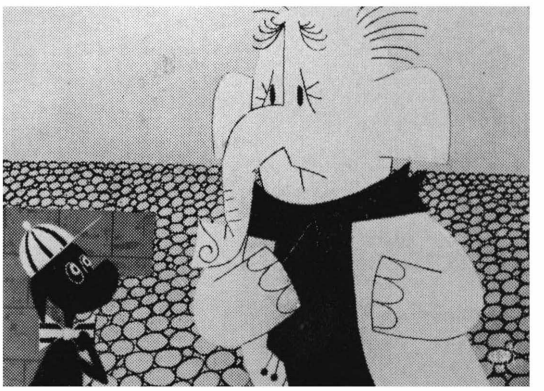
«Улитки» (Франция)



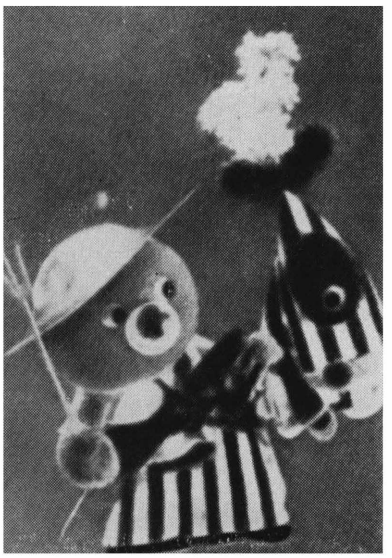
«Кнопка» (Япония)



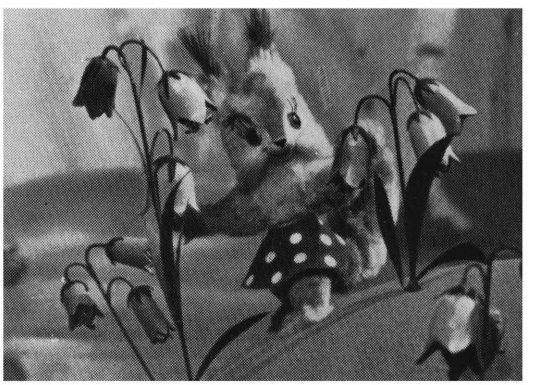
«Птицы, пчелы и аисты» (Англия)



«Сегодня день рождения» (СССР)



«Принцесс не узнаешь» (Чехословакия)



«Чьи в лесу шишки?» (СССР)

ИНДЕКС
70399

Фундаментальный труд
крупнейшего
историка кино
профессора
ЕЖИ ТЕПЛИЦА
(Польша)
«ИСТОРИЯ КИНОИСКУССТВА»
пользуется широкой известностью
во многих странах мира.
В 1967 году
с ним смогут познакомиться
и советские любители кино:
издательство «ПРОГРЕСС»
готовит к выпуску
трехтомное издание
русского перевода
этого интереснейшего исследования.

Еще одна работа
профессора
ТЕПЛИЦА —
книга
«КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ В США» —
выходит из печати
в самое ближайшее время
в другом
московском издательстве —
«ИСКУССТВО».